



Número especial 2025

Convergência Lusíada



Quinhentos Camões,
o poeta reverberado 2



Polo de Pesquisas
Luso-Brasileiras



Pesquisas Literárias
Luso-Brasileiras



REAL GABINETE
PORTUGUÊS DE LEITURA

Apoio:



CAMÕES
INSTITUTO DA COOPERAÇÃO
E DA LÍNGUA
PORTUGAL
MINISTÉRIO DOS NEGÓCIOS ESTRANGEIROS



REPÚBLICA
PORTUGUESA
NEGÓCIOS ESTRANGEIROS

Consulado Geral de Portugal
no Rio de Janeiro

Real Gabinete Português de Leitura

PRESIDENTE:

FRANCISCO GOMES DA COSTA

POLO DE PESQUISAS LUSO-BRASILEIRAS

COORDENADORA GERAL:

IDA ALVES

PESQUISAS LITERÁRIAS LUSO-BRASILEIRAS

COORDENADOR:

EDUARDO DA CRUZ

EDITORA

IDA ALVES

Universidade Federal Fluminense

EDITORES ADJUNTOS

EDUARDO DA CRUZ

Universidade do Estado do Rio de Janeiro

MADALENA VAZ PINTO

Universidade do Estado do Rio de Janeiro

CONSELHO EDITORIAL

ANTÓNIO PEDRO PITA,

Universidade de Coimbra

CARMEN LUCIA TINDÓ SECCO,

Universidade Federal do Rio de Janeiro

CATHERINE DUMAS,

Universidade Sorbonne Nouvelle Paris 3

CELIA DE MORAES REGO PEDROSA,

Universidade Federal Fluminense

CONSTÂNCIA LIMA DUARTE,

Universidade Federal de Minas Gerais

ERNESTO RODRIGUES,

UNIVERSIDADE DE LISBOA

ETTORE FINAZZI-AGRÒ,

Sapienza Università di Roma

GILDA SANTOS,

Universidade Federal do Rio de Janeiro /

Real Gabinete Português de Leitura

HELENA CARVALHÃO BUESCU,

Universidade de Lisboa

ISABEL PIRES DE LIMA,

Universidade do Porto

ITALO MORICONI,

Universidade do Estado do Rio de Janeiro

JOSÉ CÂNDIDO DE OLIVEIRA MARTINS,

Universidade Católica Portuguesa

JOSÉ LUÍS JOBIM,

Universidade Federal Fluminense

MARCO LUCCHESI,

Universidade Federal do Rio de Janeiro

MARIA EUNICE MOREIRA,

Pontifícia Universidade do
Rio Grande do Sul

MARIA ESTHER MACIEL,

Universidade Federal de Minas Gerais

MÁRIO CÉSAR LUGARINHO,

Universidade de São Paulo

PAULO FRANCHETTI,

Universidade de Campinas

PEDRO EIRAS,

Universidade do Porto

PEDRO SERRA,

Universidade de Salamanca

ROBERTO VECCHI,

Università di Bologna

ROSA MARIA MARTELO,

Universidade do Porto

SILVIO RENATO JORGE,

Universidade Federal Fluminense

VANDA ANASTÁCIO,

Universidade de Lisboa

**EDITOR CONVIDADO PARA ORGANIZAÇÃO
DO NÚMERO ESPECIAL:**

GILDA SANTOS (UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO - UFRJ)

REVISÃO

KARINE TRONCOSO

TRADUÇÃO

REBECCA ATKINSON

PROJETO GRÁFICO DA CAPA E MIOLO

FABRIZZIO STAFFA NASCIMENTO

DIAGRAMAÇÃO

DINIZ GOMES DOS SANTOS

ASSESSORIA EDITORIAL

ELIR FERRARI - (UERJ)/EDITORARTE

PÁGINA DA REVISTA

WWW.CONVERGENCIALUSIADA.COM.BR

A PARTIR DE 2025, APOIO DO CONSELHO DE DESENVOLVIMENTO CIENTÍFICO E TECNOLÓGICO (CNPQ), COM RECURSOS OBTIDOS ATRAVÉS DA CHAMADA CNPQ Nº 30/2023 - PROGRAMA EDITORIAL, PROCESSO N. 401624/2024-2.

DADOS INTERNACIONAIS DE CATALOGAÇÃO NA PUBLICAÇÃO

C766 Convergência Lusíada / Centro de Estudos do Real Gabinete Português de Leitura.— v.1 n. 1 (1976) . — Rio de Janeiro : Real Gabinete Português de Leitura, 1976.
v. il.

Semestral — 2011-
Periodicidade irregular — 1976-2010

A partir do número 25 de 2011, a publicação passa a ser somente online.
ISSN 2316-6134 (online) - ISSN 1414-0381 (impresso, até o nº 24/2007)

1. Literatura. 2. Literatura Portuguesa. I. Real Gabinete Português de Leitura.

CDD 821.134.3(051)

**REVISTA DO CENTRO DE ESTUDOS DO
REAL GABINETE PORTUGUÊS DE LEITURA**

CONVERGÊNCIA LUSÍADA

EDITOR CONVIDADO

GILDA SANTOS

*CONVERGÊNCIA LUSÍADA, RIO DE JANEIRO,
NÚMERO ESPECIAL - QUINHENTOS CAMÕES, O POETA REVERBERADO - 2*

ISSN: 2316-6134

CONSELHO CONSULTIVO

ALEXANDRE MONTAURY,
Pontifícia Universidade Católica do
Rio de Janeiro

ANA PAULA TORRES MEGIANI,
Universidade de São Paulo

ANGELA CUNHA DA MOTTA TELLES,
Universidade Estácio de Sá,
Rio de Janeiro

ANNIE GISELE FERNANDES,
Universidade de São Paulo

ANTONIO AUGUSTO NERY,
Universidade Federal do Paraná

CID OTTONI BYLAARDT,
Universidade Federal do Ceará

CLAUDIA CHIGRES,
Pontifícia Universidade Católica
do Rio de Janeiro

CRISTINA SANTOS,
Universidade de Évora

FABIANO CATALDO DE AZEVEDO,
Universidade Federal do Estado do Rio de
Janeiro

FRANCISCO SARAIVA FINO,
Universidade de Évora

IZABELA GUIMARÃES GUERRA LEAL,
Universidade Federal do Pará

JOSÉ LUIZ FOUREAUX DE SOUZA JÚNIOR,
Universidade Federal de Ouro Preto

LEONARDO GANDOLFI,
Universidade Federal de São Paulo

LEONARDO MENDES,
Universidade do Estado do Rio de Janeiro

LUIS MAFFEI,
Universidade Federal Fluminense

MARCELO SANDMANN,
Universidade Federal do Paraná

MARCIA ARRUDA FRANCO,
Universidade de São Paulo

MÁRCIA MANIR MIGUEL FEITOSA,
Universidade Federal do Maranhão

MÁRCIO RICARDO COELHO MUNIZ,
Universidade Federal da Bahia

MASÉ LEMOS,
Universidade Federal do Estado do Rio de
Janeiro

MÔNICA GENELHU FAGUNDES,
Universidade Federal do Estado do Rio de
Janeiro

MONICA SIMAS,
Universidade de São Paulo

PATRÍCIA DA SILVA CARDOSO,
Universidade Federal do Paraná

PAULO ALBERTO DA SILVA SALES,
INSTITUTO FEDERAL GOIANO

TATIANA PEQUENO,
Universidade Federal Fluminense

SHEILA MOURA HUE,
Universidade do Estado do Rio de Janeiro

SILVANA MARIA PESSOA DE OLIVEIRA,
Universidade Federal de Minas Gerais

Convergência Lusíada

Número especial

Quinhentos Camões, o poeta reverberado – 2

Sumário

| | | |
|--|-------|-----|
| Apresentação – Camões inesgotável GILDA SANTOS | | 10 |
| ARTES E MANEIRAS | | |
| Inês não é Dido, por Camões recusar ser Virgílio CARLOS ASCENSO ANDRÉ | | 13 |
| Os <i>Lusíadas</i> e a História ISABEL ALMEIDA | | 34 |
| Camões e a educação pela experiência PAULO BRAZ | | 47 |
| Camões, para quê? LUIS MAFFEI | | 64 |
| RAIOS ESPALHADOS | | |
| O excelentíssimo Camões de Cervantes, um tesouro sem igual e um soldado polaco MARIA FERNANDA DE ABREU | | 80 |
| “Serás lido, Camões”: o diálogo de <i>O Uruguai</i> com <i>Os Lusíadas</i> VANIA PINHEIRO CHAVES | | 101 |

| | |
|--|-----|
| A máquina do (novo) mundo: o poema “Vila Rica”, de Cláudio Manuel da Costa | 135 |
| SÉRGIO ALCIDES | |
| Quando Camões falou alemão | 161 |
| MARIA APARECIDA RIBEIRO | |
| O Camões de Garrett (1815-1828) | 181 |
| SÉRGIO NAZAR DAVID | |
| Entre centenários: o Camões de Garrett e o Camões de Camilo | 196 |
| JOÃO PAULO BRAGA | |
| Citação de Camões nas Memórias de Camilo Castelo Branco | 215 |
| ANDREIA ALVES MONTEIRO DE CASTRO | |
| Fernando Pessoa assombrado por Camões | 232 |
| RODRIGO XAVIER | |
| Camões, um nome vivo entre Carlos de Oliveira e Gastão Cruz | 260 |
| IDA ALVES | |
| O naufrágio de Camões: algumas releituras | 280 |
| IZABELA LEAL | |
| “O mar entrou por ele dentro e coube” – Camões, o ser glocal | 295 |
| ISABEL PONCE DE LEÃO | |
| Sobre pintores, mortos e poetas – “Morte de Camões” de Domingos Sequeira | 319 |
| PATRICIA D. TELLES | |

| | | |
|--|-------|-----|
| Bordalo Pinheiro e Luís de Camões: contributos para a criação de um símbolo nacional | | 337 |
| JOÃO ALPUIM BOTELHO | | |
| Figurações de Camões na literatura de cordel: <i>trickster</i> , pícaro | | 369 |
| MATHEUS DE BRITO | | |
| Camões e as novas mídias | | 400 |
| ANDRE VALLIAS | | |
| O ENGENHO, A ARTE; A PENA, A ESPADA; O ESTUDO, A EXPERIÊNCIA | | |
| Vida e obra, figura e mito de Camões – “matéria perigosa” | | 414 |
| JOSÉ CARLOS SEABRA PEREIRA | | |

QUINHENTOS CAMÕES, O POETA REVERBERADO

Comemoração do quinto centenário de nascimento de Luís de Camões no

Real Gabinete Português de Leitura

10 de junho de 2024 a 10 de junho de 2025

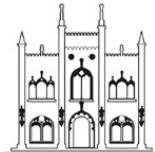
Sessões mensais no formato de mesas-redondas,
convidando estudiosos brasileiros e estrangeiros
a abordarem várias facetas da obra do poeta
e os muitos desdobramentos que as suas páginas permitem.
Busca-se traçar um amplo mosaico do texto e contexto camonianos.

Organização: Gilda Santos

Atividades presenciais franqueadas a todas as pessoas interessadas



Apoio:



**REPÚBLICA
PORTUGUESA**
NEGÓCIOS ESTRANGEIROS

Realização: Real Gabinete Português de Leitura
Organização: Gilda Santos

Consulado Geral de Portugal
no Rio de Janeiro

2025

- 10 de janeiro (6^a): 14h:30m
Coord.: Luis Maffei (UFF)
- **Maria Aparecida Ribeiro** (Univ. Coimbra)
Camões, personagem do teatro dinamarquês
 - **Andreia Castro** (UERJ)
Citações de Camões em Camilo
 - **Marlon Augusto Barbosa** (UFF)
"Amorosa iniciação": Eduardo Lourenço adormece nas páginas de Camões

- 10 de fevereiro (2^a): 14h:30m
Coord.: Gilda Santos (UFRJ/RGPL)
- **Luís Maffei** (UFF)
Camões, para quê?
 - **Paulo Braz** (UFRJ)
Camões e a educação pela experiência
 - **Matheus de Brito** (UERJ)
Camões critica a lírica de seu tempo

- 10 de março (2^a): 14h:30m
Coord.: Monica G. Fagundes (UFRJ)
- **Eucanaã Ferraz** (UFRJ)
Sophia de Mello Breyner e Camões: Navegações
 - **André Vallias**
Camões e as novas mídias
 - **Sérgio Alcides** (UFMG)
Maquinção do mundo nas Minas coloniais

- 10 de abril (5^a): 14h:30m
Coord.: Ida Alves (UFF)
- **Isabel Almeida** (Univ. de Lisboa)
Poesia e História
 - **Sérgio Nazar David** (UERJ)
O Camões de Garrett
 - **João Paulo Braga** (UCP)
Entre centenários: o Camões de Garrett e o Camões de Camilo
 - **Isabel Ponce de Leão** (UFP-Porto)
Camões, o ser glokal



- 12 de maio (2^a): 14h:30m
Coord.: Sofia de Sousa Silva (UFRJ)
- **Rodrigo Xavier** (UFRJ)
Camões assombra Pessoa
 - **Ida Alves** (UFF)
Camões, um nome vivo entre Carlos de Oliveira e Gastão Cruz
 - **Izabela Leal** (UFPA)
O naufrágio de Camões e algumas releituras

- 10 de junho (3^a): 14h:30m
Sessão de Encerramento
Coord.: Gilda Santos (UFRJ/RGPL)
- **Patricia Telles** (MMP)
Sobre pintores, mortos e poetas – «A morte de Camões» de Domingos Sequeira
 - **José Carlos Seabra Pereira** (Univ. Coimbra)
Camões singular e global

RECITAL DA CANTORA LÍRICA
CARLA CARAMUJO
Ao piano, MAESTRO **BERNARDO MARQUES**

LINKS E PARTICIPANTES DAS SESSÕES

- 10 de janeiro – Maria Aparecida Ribeiro, Andreia Castro, Marlon Barbosa
<https://www.youtube.com/watch?v=VyBoJACHzQY>
- 10 de fevereiro – Luis Maffei, Paulo Braz, Matheus de Brito
<https://www.youtube.com/watch?v=5yymgbopp-o>
- 10 de março – Eucanaã Ferraz, André Vallias, Sérgio Alcides
<https://www.youtube.com/watch?v=9zJSN9iCCyY>
- 10 de abril – Isabel Almeida, Sérgio Nazar David, João Paulo Braga, Isabel Ponce de Leão
<https://www.youtube.com/watch?v=tU9EoS175b8>
- 10 de maio – Rodrigo Xavier, Ida Alves, Izabela Leal
<https://www.youtube.com/watch?v=bnKZlQ98zn8>
- 10 de junho – Patricia Telles, José Carlos Seabra Pereira
<https://www.youtube.com/watch?v=ECvwYcmABQs>
- 5 de junho - *LUSO-BRASILIDADES, PRÁTICAS E TRÂNSITOS*
“Camões em mosaico”
João Alpuim Botelho, Carlos Ascenso André, Maria Fernanda de Abreu, Josiah Blackmore
https://www.youtube.com/watch?v=UI5yHINS_dU

Apresentação

Camões inesgotável

DOI

<https://doi.org/10.37508/rcl.2025.nEsp.a1425>

Cumprindo o previsto, aqui tem o leitor o segundo número especial da nossa revista *Convergência Lusíada*, que resgata as últimas sessões do projeto “Quinhentos Camões, o poeta reverberado”, com o qual, de junho de 2024 a junho de 2025, o Real Gabinete Português de Leitura pretendeu comemorar, em escala de excelência, o quinto centenário de nascimento do autor d’*Os Lusíadas*.

Reunindo conceituados leitores do poeta, de várias universidades brasileiras e do exterior, estamos certos de que os ensaios que se seguem aportam reflexões sólidas e originais sobre a obra inexaurível e sempre atual do autor quinhentista a quem coube consolidar a língua que nos une.

Mantidas as seções do número anterior, agrupamos em “Artes e maneiras” os textos voltados sobretudo para a leitura em minúcia da escrita camoniana; em “Raios espalhados”, temos alguns dos incontáveis desdobramentos, diálogos e repercussões que, ao longo dos séculos e em vários campos, a obra camoniana provocou; e, em “O engenho, a arte; a pena, a espada; o estudo, a experiência”, encontra-se o texto da palestra que, com um olhar de larga amplitude sobre

várias questões camonianas, encerrou, ao fim de um ano, a nossa comemoração.

Enriquecendo o registro em vídeo, pelo canal mantido no *YouTube*, das mesas-redondas presenciais decorridas na “Sala dos Brasões” do Real Gabinete, incorporamos ao acervo da efeméride um programa da nossa já tradicional série *online* “Luso-Brasilidades, práticas e trânsitos”, transmitido no dia 5 de junho de 2025 e intitulado “Camões em mosaico”, com a participação de pesquisadores estrangeiros impossibilitados de se deslocar ao Rio de Janeiro. Seus *papers* igualmente integram esta coletânea.

Ao contrário de “anos camonianos” novecentistas, como o de 1924 (400 anos de nascimento), o de 1972 (400 anos da publicação de *Os Lusíadas*) e o de 1980 (quarto centenário da morte), quando, tal como em Portugal, no Brasil não faltaram iniciativas a relembrar a vida e obra do poeta – com muitas publicações, eventos e largas matérias na imprensa –, nesta celebração do século XXI foram magros os registros brasileiros da data e foi bem maior o silêncio do que o alarde. Fugindo a esse quadro lamentável, o Real Gabinete Português de Leitura, cujo espaço neomanuelino nasceu devotado a Camões – recordemos que foi no dia 10 de junho de 1880 o assentamento solene da pedra fundamental da sua atual sede –, marcou presença e fez-se ouvir, cumprindo, ainda uma vez, sua vocação de manter vivos os mais positivos laços culturais entre os dois países.

Cumprida a missão a que nos propusemos, resta-nos desejar que apreciem as páginas subsequentes, delas extraindo todo o agrado e todo o proveito que também experimentamos ao ler essas diversificadas revisitadas ao inesgotável Luís de Camões.

Gilda Santos

Real Gabinete Português de Leitura /
Universidade Federal do Rio de Janeiro

Introduction

Ever-Abounding Camões

DOI

<https://doi.org/10.37508/rcl.2025.nEsp.a1425>

It is with great pleasure that we present this second special issue of *Convergência Lusíada*, which brings to completion the series of sessions “Quinhentos Camões, o poeta reverberado” (“Five Hundred Camões, A Much Echoed Poet”) sponsored by the Real Gabinete Português de Leitura (Royal Portuguese Reading Room) celebrating, with distinction, the 500th anniversary of the birth of the author of *Os Lusíadas* (*The Lusiads*).

Bringing together essays by eminent scholars of Luís de Camões from leading Brazilian and foreign universities, this issue offers original and authoritative insights into the enduring oeuvre of this 16th century poet whose writings have been instrumental in shaping the Portuguese language.

This issue follows the same structure as its companion volume. The section “Arts and Manners” brings together essays offering close readings of Camões’s works; “Scattered Rays” explores the countless developments, dialogues, and reverberations of his oeuvre across centuries and disciplines; and “Ingenuity, art; the quill, the sword; study, experience” features the text of the concluding lecture from

our year-long celebration, providing a broad panorama on various aspects related to Camões and his work.

To mark this milestone, we have recorded and made available on our YouTube channel videos with the round-table discussions held in the the “Sala dos Brasões” (Coat of Arms Hall) of the Real Gabinete. In addition, we have produced a special program for our now well-established online series “Luso-Brasilidades, práticas e trânsitos” (“Luso-Brazilian practices and exchanges”), broadcast on June 5, 2025, entitled “Camões em mosaico” (“Camões in mosaic”). The discussion includes contributions from foreign scholars who were unable to travel to Rio de Janeiro for the in-person events; their papers are also published in this issue.

In previous “Camões years” throughout the 20th century, such as 1924 (the 400th anniversary of his birth), 1972 (the 400th anniversary of the publication of *Os Lusíadas*), and 1980 (the 400th anniversary of his death), both Portugal and Brazil witnessed a wealth of activity celebrating his life and legacy, from numerous publications and events to extensive press coverage. By contrast, Brazil’s commemoration of this 21th century milestone was marked by relative silence, with few initiatives taking place. Defying this trend, the Real Gabinete Português de Leitura stood apart: its neo-Manueline space, long devoted to Camões, once again became a site of homage. (Lest we forget, the cornerstone of its current building was officially laid on June 10, 1880). In rising to the occasion, the Real Gabinete reaffirmed its vocation to preserve and renew the cultural ties that unite Brazil and Portugal.

Having completed the mission we set for ourselves, we hope that your reading of this issue proves as enlightening and pleasurable as ours in revisiting the wide and varied reworkings of the ever-abounding Luís de Camões.

Gilda Santos

Real Gabinete Português de Leitura /
Federal University of Rio de Janeiro



Medalha comemorativa dos 500 anos de nascimento de Luís de Camões, patrocinada pelo Real Gabinete Português de Leitura. Oferecida aos participantes do projeto “Quinhentos Camões, o poeta reverberado”, a autoridades portuguesas e brasileiras e a especiais amigos da casa.

Medal to commemorate the 500th anniversary of the birth of Luís de Camões, commissioned by the Real Gabinete Português de Leitura. Presented to participants of the project “Quinhentos Camões, o poeta reverberado,” Portuguese and Brazilian dignitaries, and special friends of the institution.

Inês não é Dido, por Camões recusar ser Virgílio¹

Inês isn't Dido, because Camões rejected to be Virgil

Carlos Ascenso André

Universidade de Coimbra / Universidade Politécnica de Macau
/ Academia das Ciências de Lisboa

DOI:

<https://doi.org/10.37508/rcl.2025.nEsp.a1414>

RESUMO

Entre os estudos camonianos é frequente fazer aproximações entre *Os Lusíadas* e a *Eneida*, de Virgílio, e procurar aí apoio para algumas interpretações. Opção justa, pois a *Eneida* é assumidamente a matriz do poema de Camões. Menos habitual é estudar as divergências entre ambos os poemas, as quais existem e, portanto, não podem deixar de ter significado. O objetivo deste trabalho é estudar as divergências entre dois episódios que a crítica costuma aproximar: Dido, da *Eneida*, e Inês de Castro, de *Os Lusíadas*. Uma leitura atenta revela abundantes diferenças, a que os estudiosos não costumam dar atenção.

PALAVRAS-CHAVE: *Os Lusíadas*; *Eneida*; Virgílio; Camões; Dido; Inês de Castro.

¹ Assume-se deliberadamente no presente trabalho, que resulta de uma comunicação apresentada no Real Gabinete Português de Leitura, a forma ensaística, isto é, sem aparato de notas ou de informação bibliográfica. Para tanto houve a prévia anuênciam da organizadora do volume, Professora Gilda Santos, a quem exprimo a minha gratidão.

ABSTRACT

Among Camões studies, it is common to draw parallels between *Os Lusíadas* and Virgil's *Aeneid*, seeking support for certain interpretations. This is a fair choice, as *Aeneid* is clearly the source of Camões' poem. Less common is the study of the differences between the two poems, which do exist and therefore cannot fail to be significant. The aim of this work is to study the differences between two episodes that critics often compare: Dido, from *Aeneid*, and Inês de Castro, from *Os Lusíadas*. A careful reading reveals a lot of differences, which scholars do not usually pay attention to.

KEYWORDS: *Os Lusíadas*; *Eneida*; Virgílio; Camões; Dido; Inês de Castro.

Não sofre contestação, antes sempre foi consensualmente admitido o débito de *Os Lusíadas* em relação à *Eneida*, de Virgílio, seu incontestável e incontestado modelo e, além do mais, bastas vezes assumido pelo próprio Luís de Camões. Neste particular, como em tantos outros, o poeta português mais não faz do que agir em consonância com uma opção não apenas do seu tempo, como de outros que o precederam, no que toca à incorporação de influências clássicas nas suas criações. Seguir de perto a epopeia virgiliana já se tinha tornado um hábito muito antes dele.

Se recuarmos apenas aos séculos que mais perto lhe ficam, são exemplos da presença virgiliana duas das mais notáveis epopeias do renascimento italiano, ou seja, *Orlando Innamorato*, de Boiardo, e *Orlando Furioso*, de Ariosto. Praticamente contemporânea de Camões e, por isso, dele desconhecida, se bem que muito próxima do ponto de vista da sua construção poética, é ainda pertinente referir a *Gerusalemme Liberata*, de Torquato de Tasso. Mas, apesar de se não tratar de um texto épico, aquele onde é mais significativa a presença virgiliana é a *Divina Comédia*, de Dante, não pela proximidade temática ou pela arquitetura do texto, mas pelo lugar conferido ao

próprio Virgílio na narrativa, onde o autor da *Eneida* é eleito como guia do poeta Dante no *Inferno*.

A respeito das similitudes entre o texto de Virgílio e o de Camões pronunciaram-se já inúmeros estudiosos, desde Manuel de Faria e Sousa, porventura o primeiro de todos eles. O paralelismo entre episódios, a utilização de frases inteiras da *Eneida* em *Os Lusíadas*, a semelhança que aproxima pontos diversos da trama em ambos os poemas, a recorrente coincidência do “aparato” mitológico, tudo isso são apenas exemplos – e não exaustivos – dos muitos ângulos de análise de quantos se têm dedicado ao longo dos anos a refletir sobre as coincidências entre a epopeia portuguesa e a latina².

Numa palavra, a filiação de *Os Lusíadas* em relação à *Eneida* é por demais clara e inequívoca.

Ao invés, poucos se têm debruçado sobre as divergências, que também existem, entre um e outro texto e sobre o que tais divergências possam significar na interpretação do poema camoniano.

Refiram-se, por todas, duas delas, ambas de grande significado.

Encontramos a primeira logo no verso inicial. Parecem coincidir os versos inaugurais de um e outro: *Arma uirumque cano*, anuncia Virgílio (“canto as armas e o varão...”); *As armas e os barões assinalados*, promete Camões. Uma diferença, contudo, merece ser sublinhada: onde o poeta latino usa o singular *uirum*, o português usa o plural *barões*. Diferença nuclear na definição do herói, desde logo; diferença mais notória, quando sabemos que o *uirum* de Virgílio é um falso singular, por não ser apenas um, mas dois, pois nele se fundem o herói fundador, Eneias, e o herói contemporâneo do poeta e fundador também, mas do Império e da *Pax Romana*, Augusto.

² Cf. Faria e Sousa (1639), Rodrigues (1905), Pereira (2007) e Ramalho (1980).

Ou outra diferença, não de somenos, que consiste no sentido das viagens: Eneias navega de Oriente para Ocidente, afirmação várias vezes repetida desde a partida de Troia e ao longo de todo o percurso até Itália; Vasco da Gama, que lidera a navegação de *Os Lusíadas*, viaja no sentido oposto, de Ocidente para Oriente, como ele próprio afirma: “Os portugueses somos de Occidente, / himos buscando as terras de Oriente.” (*Lus.*, I, 50, 7-8)³.

Não se trata de uma questão de pormenor; do ponto de vista do encontro de culturas, que o poema camoniano também é, esta afirmação pode conter uma vasta simbologia, não somente por serem de sentido oposto os rumos, mas em especial por esse sentido oposto representar uma espécie de regresso às origens. A ser assim, talvez adquira nova luz a interpretação do significado de Baco enquanto oponente e também a derrota do seu projeto.

O elenco das divergências é, portanto, vasto. De uma forma mais ou menos simplista poderíamos enunciar quatro dinâmicas do diálogo que Camões mantém com Virgílio:

- ora segue de muito perto o modelo do autor da *Eneida*;
- ora aparenta estar a segui-lo, mas uma visão mais atenta revela que dele se afasta;
- ora diverge deliberadamente do modelo virgiliano;
- ora aparenta não ter com ele qualquer afinidade, mas, afinal, percebe-se que está a segui-lo.

Não é esse, porém, o objetivo da presente reflexão. Apenas se pretende aqui chamar a atenção para um dos episódios onde ambos os poemas claramente divergem, não obstante a crítica habitualmente

³ Nas citações de Camões, segue-se a edição de Álvaro Júlio da Costa Pimpão (Camões, 1989).

os aproximar: o episódio de Dido, na *Eneida*, e o de Inês de Castro, em *Os Lusíadas*⁴.

O que aproxima ambos os episódios é por demais conhecido e a crítica não se cansa de o sublinhar:

- Em ambos os casos estamos perante uma tragédia de amor, das muitas em que é fértil a literatura clássica.
- Tanto a Camões quanto a Virgílio subjaz a matriz daquilo que tradicionalmente se define como um conflito entre razões de amor e razão de estado (e neste particular nem um nem outro poeta são propriamente originais).
- O protagonismo cabe, em ambas as narrativas, à mulher, que é também vítima final da tragédia.

As semelhanças, entretanto, não vão muito além destes três aspectos, a que podem somar-se questões de pormenor (questões textuais, por exemplo) e porventura menos relevantes. Vejamos em breve síntese o que distingue ambas as narrativas, ou seja, as linhas de divergência entre o episódio de Dido e o de Inês, para depois, em jeito de demonstração, procedermos a um cotejo dos dois textos.

Antes de mais, resulta evidente da leitura de ambos os poemas que a tragédia de Inês é um tributo ao amor, ao passo que a de Dido claramente o não é. A relação entre Inês e Pedro é inequivocamente uma relação de carácter amoroso, mas isso não acontece na relação entre Dido e Eneias, cujo encontro resulta de um pacto contranatura entre as duas deusas rivais, Juno e Vénus, pacto esse concretizado através de um ardil. Além de que da parte de Eneias em momento

⁴ O episódio de Inês de Castro foi já abundantemente estudado, sob diversas perspetivas, em trabalhos muitas vezes não coincidentes. Não serão aqui referidos, uma vez que apenas se visa, como ficou dito, a comparação entre *Os Lusíadas* e a *Eneida* no que a esse episódio diz respeito.

algum do texto existe uma única manifestação de amor, por ligeira que seja, em relação a Dido. Eneias pode ser objeto do amor de Dido (ou de um desvario amoroso), mas esse amor nunca é correspondido da parte dele, para quem a rainha de Cartago é apenas um momento episódico no percurso da sua missão.

Mas se é verdade que na tragédia de Inês é manifesta a presença do amor como actante, não é menos verdade que somente o é nessa própria tragédia, ou seja, no episódio concreto em que está integrado. O amor entre Pedro e Inês, de facto, e a tragédia que é o seu desenlace não têm qualquer influência na ação do poema; nem na pequena narrativa da viagem nem nessa outra narrativa, de bem maiores dimensões, a da história de Portugal. Não será exagerado dizer, aliás, que em uma e em outra as personagens da tragédia amorosa do canto terceiro não são mais do que figurantes. Dito de outra forma, o lugar da tragédia no contexto da narrativa de *Os Lusíadas* é pouco mais do que despiciendo.

Com a tragédia de amor de Dido passa-se o oposto. Não é um tributo ao amor, como acima se diz, nem marca a importância do amor, o qual, de resto, não tem lugar significativo na *Eneida*, mas possui uma importância fulcral na narrativa.

Na viagem, desde logo, já que a paragem em Cartago, além de permitir a Eneias refazer a sua armada depois do desastre que foi a tempestade e o subsequente naufrágio, constitui uma etapa importante no percurso entre Troia e Itália.

Possui, além disso, importância na história (na grande história, isto é, a história de Roma), se considerarmos as relações que Roma viria a ter com Cartago. Não é por acaso, aliás, que é esta a derradeira ameaça de Dido antes de ser abandonada por Eneias: “Nasce de meus ossos, quem quer que sejas, vingador / que a ferro e fogo hás

de perseguir os colonos dardâniOS! / Agora, depois, a todo o tempo em que forças houver!” (*En.*, 4, 625-627)⁵.

Os romanos contemporâneos de Virgílio, leitores potenciais imediatos da sua epopeia, conheciam bem a natureza quase profética de tais palavras, pois vieram a concretizar-se na figura de Aníbal, o implacável inimigo de Roma e porventura a maior ameaça que alguma vez existiu ao seu poderio.

Assim sendo, ao contrário do que sucede com as personagens da tragédia narrada em *Os Lusíadas*, de dimensão secundária, como se viu, as que Virgílio desenha em Cartago (Dido e Eneias, mas também as deusas Vénus e Juno e ainda Ascânio, para nos cingirmos às principais) são todas elas fulcrais e de gigantesca estatura, como a seguir se verá.

Tudo isto se torna por demais evidente se procedermos ao cotejo em pormenor de ambos os textos.

AMOR-SOSSEGO E AMOR-DESVARIO

Inês vive a autenticidade do seu amor numa espécie de *locus amoenus*, descrito com traços de um lirismo a que o leitor não fica insensível. Colhia no exercício do amor os frutos da sua juventude, numa ilusão enganosa, que Camões a todo o tempo exprime sempre que do amor trata. Acresce, além disso, que o amor é para Inês fator de bonança ou, nas palavras do poeta, de “sossego”:

Estavas, linda Inês, posta em sossego,
de teus anos colhendo o doce fruto,
naquele engano de alma, ledo e cego,
que a Fortuna não deixa durar muito.

(*Lus.*, III, 120, 1-4).

⁵ As citações da *Eneida* (2022) são da mais recente tradução portuguesa (edição bilingue).

Não é assim com Dido. No caso dela, o sossego não tem origem no amor, antes resulta de uma experiência de vida a que esse mesmo amor é de todo alheio. Tem disso consciência Vénus quando começa a idealizar o plano ardiloso que a levará a cair nos encantos de Eneias. O que a deusa pretende é transmudar a vida tranquila e sossegada da rainha, desacostumada há muito de inquietações amorosas: “[Vénus] [...] procura inverter com vivo amor / um ânimo já há tempo em sossego e um coração desacostumado.” (*En.*, 1, 721-722).

Isso vale por dizer que, ao invés de Inês, que na vivência do amor assentava a sua vida sossegada, Dido, a partir do momento em que é vítima da cilada de Vénus e fica cativa de laços amorosos, passa a viver em total desassossego: “Mas a rainha, longo tempo enferma de sério desassossego, / alimenta a ferida que lhe corrói as veias e deixa-se devorar por um fogo invisível.” (*En.*, 4, 1-2).

Juno, cúmplice de Vénus na traiçoeira insídia, reconhece isso mesmo nas palavras com que descreve o desatino da rainha: “Arde em amores Dido e arrasta, entranhado nos ossos, o desvario.” (*En.*, 4, 101).

Um tal desvario tem a sua origem inequívoca no amor; é algo que ficara claro nas palavras do narrador logo após o primeiro encontro entre Dido e Eneias, ainda no templo em que o troiano se revelara à rainha: “Ficou transida de espanto, ao primeiro olhar.” (*En.*, 1, 613).

Como se não bastasse a ação insidiosa das duas deusas rivais (e agora cúmplices circunstanciais), Ana, irmã e confidente de Dido, posta a par dos sentimentos desencontrados que esta lhe dá a conhecer, contribui para alimentar ainda mais aquele amor irracional: “Com estas palavras, inflamou-lhe o coração de um amor desmedido / e deu esperanças a um coração hesitante e fez desvanecer o pudor.” (*En.*, 4, 54-55).

Adensa-se a tragédia e Dido sente que se encaminha para um beco sem saída; nem mesmo assim o desvario do amor se desvanece e,

portanto, intensifica-se cada vez mais o seu desassossego. Já nos momentos derradeiros nem o desatino se atenua nem o amor que o originara parece largá-la:

Mas não a Fenícia, em seu coração infeliz, nem em momento algum
deixa sossegar seus olhos no sono ou em seu coração acolhe
a noite; dobram-se-lhe os cuidados, e ressurge, uma vez mais,
a flagelá-la o amor e navega no mar imenso da fúria.

(*En.*, 4, 529-532).

FRAGILIDADE E SOBERBA

Na comparação atenta das personalidades de uma e outra, de Dido e de Inês, conforme o retrato que delas traça cada um dos narradores, deparamo-nos igualmente com um irredutível contraste.

Inês é a imagem viva da fragilidade. Os campos por onde passeia estão repletos de lágrimas saudosas, convive com a natureza, também ela de feição delicada, como bem manifesta o diminutivo “ervinhas”, só tem palavras para a evocação do seu amado:

Nos saudosos campos do Mondego,
de teus fermosos olhos nunca enxuito,
aos montes insinando e às ervinhas
o nome que no peito escrito tinhas.

(*Lus.*, III, 120, 5-8).

Não lhe responde o eco dos montes, mas respondem “as lembranças” de seu Príncipe, num processo de permanente contemplação através dos olhos da alma ou talvez dos olhos da saudade. Em toda a descrição da solidão apaixonada de Inês se respira a frágil delicadeza do seu amor:

Do teu Príncipe ali te respondiam
as lembranças que na alma lhe moravam,
que sempre ante seus olhos te traziam,
quando dos teus fermosos se apartavam.

(*Lus.*, III, 121, 5-8).

Não é assim Dido, que em momento algum revela sinais dessa fragilidade. Pelo contrário, os traços que definem desde o primeiro momento a rainha de Cartago indiciam, com muita clareza, soberba, autoridade, capacidade de liderança. Assim a descreve Vénus, quando aparece a Eneias, metamorfoseada em amazona, nas praias de Cartago, onde acabara de aportar saído do naufrágio. Interrogada pelo herói a respeito da terra que acabava de pisar, diz-lhe a deusa que quem ali manda é uma mulher, a rainha: “[...] comanda a empresa uma mulher.” (*En.*, I, 364).

Já assim lha apresentara versos antes, quando começava a contar a história de Dido, fugida da Líbia para escapar a seu irmão. Já nesse momento era ela quem detinha o mando: “O poder detém-no Dido.” (*En.*, I, 340).

A SÚPLICA E A AMEAÇA

Confrontada com a ameaça da morte iminente, Inês adota uma atitude suplicante. Roga ao rei e a seus carrascos que a poupem, apela à piedade, usa os “olhos piadosos” e a inocência de seus filhos como arma, chora, é com súplicas que enfrenta a morte, é nelas que concentra todos os seus esforços:

Pera o céu cristalino alevantando,
com lágrimas, os olhos piadosos
(os olhos, porque as mãos lhe estava atando
um dos duros ministros rigorosos);
e depois nos mininos atentando,

que tão queridos tinha e tão mimosos,
cuja orfindade como mãe temia,
pera o avô cruel assi dizia.

(*Lus.*, III, 125, 1-8).

E vai mais longe: pede insistente clemência, por mais não ser que uma “donzela fraca e sem força”, por não poder ser acusada de mais do que de amor, de “ter o coração sujeito”. E usa uma vez mais os inocentes filhos como argumento último na tentativa vã de obter comiseração:

Ó tu, que tens de humano o gesto e o peito
(se de humano é matar ũa donzela,
fraca e sem força, só por ter sujeito
o coração a quem soube vencê-la),
a estas criancinhas tem respeito,
pois o não tens à morte escura dela;
mova-te a piedade sua e minha,
pois te não move a culpa que não tinha.

(*Lus.*, III, 127, 1-8).

Consciente, enfim, de que havia chegado a um beco sem saída e de que daquilo de que a acusavam não poderia haver remissão, persiste nessa imagem de fragilidade e candura que ostentava desde o começo. E é assim que se entrega “mansa” à morte: “Mas ela, os olhos com que o ar serena / (bem como paciente e mansa ovelha).” (*Lus.*, III, 131, 5-6).

É certo que estes versos se referem ao exemplo mítico de Policena (ou Políxena), morta por Neoptólemo, o filho de Aquiles, mas a identificação entre uma e outra é aqui inequívoca.

Não assim Dido, que é em toda a linha o oposto de Inês. Quando a decisão de partir, por parte de Eneias, se revelava já irreversível, ou

seja, quando se mostrava firme e sem apelo a ameaça do troiano e, portanto, quando se desenhava a traços nítidos a tragédia, não é com súplicas que Dido reage, por isso ser incompatível com a sua natureza, é antes com raiva. Sob o peso de uma ameaça, Dido responde com uma outra ameaça:

Vai, busca Itália ao sabor dos ventos, demanda teus reinos por
sobre as ondas.

Apenas espero, se algum poder possuem os deuses piedosos,
que venhas a sorver suplícios no meio dos rochedos e pelo
nome de Dido
venhas muitas vezes a chamar. Mesmo ausente, vou perseguir-te
com chamas de negrume,
e, quando a morte fria tiver arrancado a alma a este corpo,
por toda a parte te hei de acompanhar, como uma sombra. Hás de sofrer,
miserável, o castigo que mereces.

(*En.*, 4, 381-386).

Dito por outras palavras, diante da ameaça de Eneias – o abandono –, ela reage, altiva e dura, com outra ameaça, a do suicídio, que é, afinal, o seu triunfo, por ser um gesto supremo de vingança: “Sorva estas chamas, lá no alto mar, o cruel / Dárdano e leve consigo o presságio da minha morte.” (*En.*, 4, 661-662).

MORTE E VIDA

No auge do desespero, já não é a vida que Dido implora, mas sim a morte, pois da vida nada espera. Transida de dor, mas também de fúria, ante o rumo de seus fados, consciente da sua desventura, o que a vida representa cansa-a. E é por isso que implora a solução derradeira, a morte: “E logo, então, pasmada de seus fados, a desventurada Dido / implora a morte; está cansada de olhar para a abóbada do céu.” (*En.*, 4, 450-451).

Inês, por seu turno, apesar de aceitar a morte, porque contra ela nada pode, esgotados que estão todos os seus argumentos, é a vida que continua a implorar, ainda que em vão.

Bem documenta a diferença de atitudes a descrição desse momento derradeiro e da forma como ele tem lugar: Inês é levada à força, de mãos atadas, como qualquer condenado, até ao cadafalso, se assim podemos dizer, pelos seus carrascos, ante a passividade concordante do rei: “Os olhos, porque as mãos lhe estava atando / um dos duros ministros rigorosos.” (*Lus.*, III, 125, 3-4).

Dido é sozinha, por vontade própria e deliberada, que sobe à pira que ela mesma havia construído, autora assumida, portanto, em todos os pormenores e do primeiro ao último instante, do suplício: “Irrompe no pátio do palácio e sobe, / enlouquecida, para cima da pira.” (*En.*, 4, 645-646).

O instrumento que a uma e outra vítima é o mesmo, pois ambas morrem à espada. Mas só nisso se assemelham.

A lâmina que põe termo à vida de Dido fora-lhe ofertada por Eneias e é ela que a prepara e leva consigo para o alto da pira: “[...] enverga as prendas dele e a espada que lhe deixara.” (*En.*, 4, 507); “... [Dido] desembainha a espada / dardânia, oferenda que não fora pedida para tal uso.” (*En.*, 4, 646-647).

Esse é o espetáculo que oferece à vista de quem a rodeia, súbditos e companheiros que assistem a este desfecho: “...os companheiros a vêem / tombar sobre a espada, e a lâmina a borbulhar sangue / e as mãos encharcadas.” (*En.*, 4, 663-665).

Pelo contrário, as espadas que põem fim à vida de Inês de Castro, em gesto bárbaro e inclemente, são empunhadas pelos seus algozes, com a condescendência do rei “Arrancam das espadas de aço fino / os que por bom tal feito ali apregoam.” (*Lus.*, III, 130, 5-6).

São eles que encharcam do sangue dela as suas espadas, que mergulham no seu colo de alabastro, responsável, no fim de contas, pelo amor de que resultava aquela condenação:

No colo de alabastro, que sustinha
as obras com que Amor matou de amores
aquele que depois a fez Rainha,
as espadas banhando.

(*Lus.*, III, 132, 2-5).

Dir-se-á que ambas se aproximam da morte com aparente serenidade; é certo. Mas são bem distintas a serenidade de uma e a da outra. A de Inês é feita de brandura e candura, de inocência, de aceitação. A de Dido é feita de fúria, de indignação, de espírito de vingança. A mansidão de Inês contrapõe-se bem à raiva desmedida de Dido nos momentos derradeiros:

Doces despojos, enquanto os fados e o deus o consentiram:
acolhei esta alma e libertai-me destes cuidados!
[...]

Assim falou; e de rosto mergulhado no leito: ‘Morrerei sem vingança,
mas morra eu,’ disse. ‘Assim, assim, é que me apraz partir para o
reino das sombras!’

(*En.*, 4, 651-652; 659-662).

O AMOR

Até mesmo no amor, causa aparente de ambas as tragédias, as duas mulheres divergem. O amor, se é que pode usar-se a mesma designação para ambas as situações, é de natureza diferente em cada uma delas. Nem surpreende que assim seja, por ser bem distinta a atitude dos dois poetas, Virgílio e Camões, em relação à temática amorosa.

Virgílio não lida bem com o amor e muito menos com a mulher. Raramente o celebra na sua obra poética e, quando o faz, o desfecho é sempre negativo: veja-se Galo e Licóris, nas *Bucólicas*, Orfeu e Eurídice, nas *Geórgicas*, e Dido e Eneias, na *Eneida*. Em momento algum o amor entre homem e mulher ocupa lugar de relevo na poesia virgiliana.

O mesmo se não dirá de Luís de Camões, em cuja obra – a lírica, a epopeia ou o teatro – o amor é trave mestra e força motriz, por assim dizer, o que faz com que constitua o elemento unificador de toda a sua poesia.

Mas vejamos este caso concreto.

Inês vive inequivocamente uma história de amor e é correspondida nesse mesmo amor, pois Pedro vive essa mesma história com igual intensidade. O ambiente que a circunda espelha esse sentimento amoroso e é cúmplice da saudade que o alimenta; vive em cativeiro de amor:

Do teu Príncipe ali te respondiam
as lembranças que na alma lhe moravam,
que sempre ante seus olhos te traziam,
quando dos teus fermosos se apartavam;
de noite, em doces sonhos que mentiam,
de dia, em pensamentos que voavam;
e quanto, enfim, cuidava e quanto via
eram tudo memórias de alegria.

(Lus., III, 121, 1-8).

Não é o que se passa com Dido. A paixão dela por Eneias (irracional, como é próprio de paixão) é um sentimento contranatura: nasceu de um deslumbramento súbito pelo passado do troiano, quando o passado era justamente o que ele tinha de matar dentro de si, por a sua missão não ser passado, mas ser futuro; além disso, não nas-

ceu de gestação espontânea, foi “instilada” ou “insinuada” como um veneno, por ação de Vénus e Cupido; e, além disso, foi forçada por Dido contra todos os vaticínios dos áugures, que ela se encarregou de contrariar ou de distorcer a seu favor.

O próprio narrador assim o sente, como resulta claro da descrição da noite tempestuosa em que se consumou a união física entre eles, a noite das “núpcias” de Dido e Eneias. Não existe amor, existe apenas a pulsão irracional, enquadrada, não por fachos nupciais ou por hinos festivos, mas sim pelo “ulular” das ninfas, por trevas rasgadas por relâmpagos e pelo frigor dos trovões:

Chegam a uma mesma gruta Dido e o chefe troiano.
Primeiro, a Terra e Juno, padroeira de matrimónios,
dão o sinal; atearam-se fogos e o ar fez-se cúmplice
de tais esponsais, e de altos cumes ulularam as Ninfas.
Foi aquele o dia primeiro da sua morte e a causa
de suas desgraças; pois nem se deixa Dido demover pela sua condição
nem pela fama, nem se detém a pensar ser um amor clandestino:
casamento é o que lhe chama; por detrás deste nome oculta a culpa.
(*En.*, 4, 165-172).

FERAS E FILHOS

Dido e Inês têm em comum o recurso à comparação com feras. Elas são parte da fala de Inês ao rei, como o são na fala de Dido a Eneias. Há feras nas falas de uma e outra. Também aqui, porém, os sentidos não coincidem e as comparações não visam idênticos objetivos.

Inês refere as feras no seu apelo aos algozes, com o argumento de que até os animais ferozes se deixam compadecer com crianças e por isso as pouparam, ao contrário do que está para suceder com seus filhos:

Se já nas brutas feras, cuja mente
natura fez cruel de nascimento,
e nas aves agrestes, que somente
nas rapinas aéreas têm o intento,
com pequenas crianças viu a gente
terem tão piadoso sentimento.

(*Lus.*, III, 126, 1-6).

No seu apelo, suplica que, em vez da morte, lhe seja determinado um exílio entre animais ferozes: “Põe-me onde se use toda a ferida-de, / entre liões e tigres [...]” (*Lus.*, III, 129, 1-2).

Dido trazia ao seu discurso as feras, não em atitude de súplica ou de defesa, antes como parte da sua ameaça, da sua agressão a Eneias e da sua arrogância, ao defini-lo como fruto de ambiente de selvajaria: “Não foi tua mãe uma deusa, nem foi Dárdano o criador de tua raça, / ó malvado, antes te gerou, no cume de dura penedia, / o Cáucaso e achegaram-te suas tetas as fêmeas dos tigres da Hircânia.” (*En.*, 4, 365-367).

Uma e outra usam os filhos como armas ou parte da sua argumentação. Acabámos de ver Inês a recorrer a seus filhinhos com vista a obter compaixão da parte do rei. Já Dido, que não tem filhos, afirma ter gostado de ter um filho de Eneias, mais para guardar junto de si um pouco dele do que para o usar como instrumento de coação e para o impedir de partir.

Assemelham-se, afinal, em muito pouco e, além de pouco, quase irrelevante: Dido é *uniuira*, isto é, mulher de um só marido, Siqueu, aquele de quem foi privada pela ação criminosa de seu irmão; Inês apenas aceitou o amor de Pedro e não se lhe conhece outro.

Têm ainda em comum a hesitação dos carrascos, hesitação essa inútil, pois o desenlace é a morte de Inês às mãos dos algozes e é a morte de Dido às mãos de si própria: “Queria perdoar-lhe o Rei

benino, / movido das palavras que o magoam.” (*Lus.*, III, 130, 1-2); “Desiste de me incendiar, a mim e a ti, com teus queixumes; / Itália, não é de minha vontade que a demando.” (*En.*, 4, 360-361).

Camões termina a sua narrativa da tragédia com a carga imagética da metáfora da papoila ceifada, em jeito de insistência no retrato de inocência, delicadeza e fragilidade que veio traçando de Inês. A metáfora talvez tenha sido colhida em Virgílio, na *Eneida*, mas não neste episódio (embora também possa ter sido colhida diretamente em Catulo, que antes de Virgílio a utilizou). Na *Eneida* ela é usada após a morte de um jovem delicado, Euríalo, no livro 9, que em vão se sacrificara e sucumbira aos golpes dos Rútulos, para salvar Niso, a quem o ligavam laços de forte amor. Ou seja, o único laço que liga o uso da metáfora é o amor, mas de sinal bem diferente em cada um dos poemas:

‘Assi como a bonina, que cortada
antes do tempo foi, cândida e bela,
sendo das mãos lacivas maltratada
da minina que a trouxe na capela,
o cheiro traz perdido e a cor murchada:
tal está, morta, a pálida donzela.

(*Lus.*, III, 134, 1-6)

Revolve-se Euríalo na morte, e por seu corpo formoso
escorre o sangue, e o pescoço desfalecido tomba sobre os ombros:
como a flor de púrpura, quando, ceifada pelo arado,
murcha e morre, ou as papoilas, de caule vergado,
deixam tombar a cabeça, quando a chuva, porventura, lhes pesa.

(*En.*, 9, 433-437)

Aqui chegados, é legítimo perguntarmo-nos se Camões foi tão influenciado neste episódio pelo livro 4 da *Eneida* quanto sustenta alguma crítica. No que respeita ao recurso expressivo de uma tragédia de amor, é possível que sim. Mas Dido é personagem de muitos textos que

o poeta igualmente conhecia. A Dido que conhecia, não apenas a de Virgílio, mas sobretudo a de outros textos, manifestamente não servia aos seus objetivos de inserção no amor entre os traços fortes da sua epopeia. Porque essa Dido que ele conhecia era incompatível com a celebração do amor. Conhecia também a Dido celebrada por Ovídio nas *Heroides*, texto que amiúde visitava. E essa Dido, repita-se, claramente lhe não servia, como pode ver-se neste passo da carta que Dido dirige a Eneias:

Estás determinado, porém, a partir e a deixar a infeliz Dido;
e os mesmos ventos hão de levar velas e lealdade?

[...]

Foges do que fizeste, buscas o que tens a fazer; uma terra tens de buscar
mundo fora, uma outra buscaste já.

[...]

A lealdade que, de novo, hás de trair, terás de jurá-la outra vez?

[...]

A ti, foram pedras e montanhas e carvalhos nascidos em altas
penedias, a ti, foram feras selvagens que te geraram,
ou o mar, esse, como o vês, ainda agora, agitado por vendavais
e para onde, mesmo assim, apesar da fúria das ondas, te aprestas a partir.

[...]

Imagina, vamos – e não tenha força alguma o meu agouro –, que na vertigem
de um turbilhão és apanhado; que ideias te virão à cabeça?

Logo te hão de acudir à lembrança as falsas juras da língua trafulha,
e Dido que mentiras frígias forçam a morrer;
diante de teus olhos há de aparecer o fantasma da esposa traída.

[...]

Em tudo tu mentes, pois não foi comigo que a tua língua
começou a trair, nem sou a primeira a sofrer essa pena.

Se perguntares onde está a mãe do belo Iulo,
pois bem: morreu, abandonada por um marido cruel.

(*Heroides*, 7, 9-10, 15-16, 20, 37-40, 65-69, 81-84)⁶.

⁶ Citação a partir de Ovídio (2016).

Inês e Dido não são a única divergência entre *Os Lusíadas* e a *Eneida*. A rota das divergências começa, como se viu no início da presente reflexão, logo no verso inaugural. De grande parte delas trata em outro tempo e outro lugar. O poeta português seguiu deliberadamente o seu modelo latino, mas não quis ser igual a ele, pois recusou a grandiosidade de “vãs façanhas, phantásticas, fingidas, mentirosas” (*Lus.*, I, 11, 1-2). Também nesse aspecto se serviu do Gama: “Dou-vos também aquelle illustre Gama / que para si de Eneias toma a fama.” (*Lus.*, I, 12, 7-8).

A distinção está, pois, entre a verdade e o fingimento; e a história de Camões é uma história “verdadeira” (*Lus.*, I, 11, 7). Camões é narrador do que conhece e, em boa medida, do que viveu. Daí ser “tudo, sem mentir, puras verdades” (*Lus.*, V, 23, 8).

Virgílio cantou o passado e o seu tempo – o bom do seu tempo e também o mau. Camões não quis cantar o seu tempo, talvez por não poder personificar esse seu tempo. Virgílio podia personificá-lo em Augusto, síntese da grandeza de Roma e também da sua fragilidade. Camões não podia fazê-lo com D. Sebastião, razão pela qual lhe dedicou o poema, mas não o celebrou nele – não estava à altura do seu canto. Mas isso será matéria para outra reflexão.

RECEBIDO: 03/09/2025

APROVADO: 15/09/2025

REFERÊNCIAS

CAMÕES, Luís de. *Os Lusíadas*. Editado por Álvaro Júnior da Costa Pimpão. Lisboa: Ministério da Educação, 1989.

FARIA E SOUSA, Manuel. *Lusíadas de Luís da Camoens, principe de los poetas de España*. Al Rey N. Señor Felipe Quarto El Grande. Comentadas por Manuel de Faria e Sousa, cavallero de la Orden de Chrifto, i de la Casa Real. Madrid: Ivan Sanchez, 1639.

OVÍDIO. *Heroides (Cartas de amor)*. Tradução, introdução e notas de Carlos Ascenso André. Lisboa: Cotovia, 2016.

PEREIRA, Maria Helena Rocha. *Camoniana varia*. Coimbra: Centro Interuniversitário de Estudos Camonianos, 2007.

RAMALHO, Américo da Costa. *Estudos Camonianos*. Lisboa: Instituto Nacional de Investigação Científica, 1980.

RODRIGUES, José Maria. *Fontes dos Lusíadas*. Coimbra: Imprensa da Universidade, 1905.

VIRGÍLIO. *Eneida*. Tradução de Carlos Ascenso André. Lisboa: Quetzal, 2022.

MINICURRÍCULO

CARLOS ASCENSO ANDRÉ é Professor da Faculdade de Letras de Coimbra (aposentado) e Professor Honorário da Universidade Politécnica de Macau. Membro efetivo e atual Presidente do Conselho Científico da Academia das Ciências de Lisboa. Doutoramento em Literatura Latina. Tem 34 livros publicados – ensaio, tradução, poesia e crónica. Entre esses livros: *O poeta no miradouro do mundo – estudos camonianos* (2008); Virgílio, *Eneida* (edição bilingue, com tradução, introdução e anotações, 2022); *O essencial sobre a “Eneida”* (2024). Recebeu o Prémio Jacinto do Prado Coelho em 2006; prémio D. Dinis, da Fundação Casa de Mateus, referente a 2023. Dedica-se em especial à literatura latina e ao Renascimento, e Camões é um dos poetas a que tem dado especial atenção.

Os Lusíadas e a História

Os Lusíadas and History

Isabel Almeida

Universidade de Lisboa

DOI:

<https://doi.org/10.37508/rcl.2025.nEsp.a1415>

RESUMO

Vendo *Os Lusíadas* como uma obra na qual poesia e história se cruzam, procura-se situar Camões em seu mundo e encontrar resposta para as seguintes questões: acharia o poeta, no discurso de cronistas, estímulo para o seu próprio labor? Numa época em que o louvor e o vitupério valem como fins da poesia, que lugar é concedido ao vitupério no grande edifício épico? Que razões sustentam essa presença?

PALAVRAS-CHAVE: *Os Lusíadas*; Poesia; História; Crónica; Vitupério.

ABSTRACT

Approaching *Os Lusíadas* as a work where poetry and history converge, this study seeks to situate Camões within his historical context and to address the following questions: did the poet draw inspiration for his own craft from the discourse of the chroniclers? In a period when both praise and blame were regarded as essential functions of poetry, what place does blame occupy within the grand epic structure? And what reasons justify its inclusion?

KEYWORDS: *Os Lusíadas*; Poetry; History; Chronicle; Blame.

UM NOVO ENGENHO ARDENTE

A géneze d'*Os Lusíadas* constitui um mistério. Ignoramos a data e a circunstância a que remonta; em que condições e graças a que meios progrediu. Inegavelmente, porém, em meados de Quinhentos, compor um poema épico sobre a viagem de Vasco da Gama e a história de Portugal significaria corresponder a um desejo de celebração que vinha crescendo, em vários registo e a várias vozes. Lembremos, por exemplo, a esperança, ainda sem nítido contorno, manifestada por Garcia de Resende no Prólogo do *Cancioneiro geral*, impresso em 1516 com patrocínio régio (“para os que mais sabem s’espertarem a folgar d’escrever e trazer à memória os outros grandes feitos nos quais não são dino de meter a mão” – Resende, 1973, v. I, p. 3), ou, já amadurecida, a “ideia fixa da epopeia”, disseminada por António Ferreira (1521-1569) nos *Poemas lusitanos* (Figueiredo, 1987, p. 281-290).

O que seria o pensamento de Camões acerca da empresa assumida neste quadro de exigentes expectativas? Não nos chegaram (se existiram) cartas, notas ou quaisquer textos em que o poeta, à margem d'*Os Lusíadas*, explicitasse conceitos estruturantes ou desvendasse segredos do seu trabalho. Só explorando o edifício que ergueu identificaremos propósitos, escolhas, dúvidas, leituras subjacentes à sua construção. Ao estudo da obra na versão definitiva (1.^a ed.: 1572), há-de somar-se, sempre que possível, o da tradição manuscrita e do processo metamórfico nela plasmado (Tocco, 2012).

Quando *Os Lusíadas* começaram a ser preparados (c. 1554? 1560?), pontificavam modelos que favoreciam o mito e a imaginação fabulosa – *maxime*, a *Eneida*, de Virgílio, ou, salvaguardadas as necessárias distâncias, o romanzo *Orlando Furioso*, de Ludovico Ariosto –, mas estava igualmente no horizonte a *Farsália*, de Lucano, que narrava as lutas de Pompeu e César. Seria apetecível aliar a poesia e a história. Melhor, seria apetecível conciliar a imitação de mestres,

antigos e modernos, com o uso de fontes cronísticas. Camões não foi o único a fazê-lo. Na altura em que concluiu o *opus magnum*, regressado a Lisboa ao fim de mais de quinze anos vividos em paragens longínquas (Índia, Macau, Ternate, Moçambique – admitamos o mapa controverso), circulava *La Araucana*, de Alonso de Ercilla (Madrid, 1569), centrada nas guerras do Chile, e ficara disponível, em cópia manuscrita, o *Sucesso do Segundo Cerco de Diu*, de Jerónimo Corte-Real (c. 1568). Cada autor seguiu seu caminho; todos abraçaram o desafio de cruzar géneros e códigos teoricamente apartados.

Recordemos a abstracta destrinça estabelecida por Aristóteles:

[...] não é ofício de poeta narrar o que aconteceu; é, sim, o de representar o que poderia acontecer, quer dizer: o que é possível segundo a verosimilhança e a necessidade. Com efeito, não diferem o historiador e o poeta por escreverem verso ou prosa [...] – diferem, sim, em que um diz as coisas que sucederam, e outro as que poderiam suceder. Por isso a poesia é algo de mais filosófico e mais sério do que a história, pois refere aquela principalmente o universal, e esta, o particular (Aristóteles, 1992, p. 115; 1451b).

Da abstracção à realidade, a fronteira vacila ou mostra-se permeável. Que o poeta dizia “as coisas [...] que poderiam ser”, soaria claro a Luís de Camões, independentemente do tipo do seu acesso, directo ou indirecto, à lição da *Poética*. Que aqueles que se ocupavam da história dissessem “as coisas que sucederam”, não lhe pareceria óbvio nem garantido. A Camões, sobejavam motivos para converter em pergunta a afirmação de Aristóteles. E não apenas por reparar no desencontrado teor de crónicas como as de Fernão Lopes de Castanheda, João de Barros ou Damião de Góis, ao tomá-las como manancial de informação, mas por nelas descobrir, outrossim, discrepantes entendimentos a respeito do que uma crónica devia ser – entendi-

mentos dos quais retiraria estímulo para definir com mais aguda consciência o rumo do seu próprio labor.

AS REGRAS DA HISTÓRIA

A tratadística, neste campo, até à viragem para o século XVII, revela-se mais abundante em Itália (Ginzburg, 2023, p. 15-43), mais escassa na Península Ibérica. Em paratextos de crónicas (prólogos, dedicatórias), porém, acha-se um discurso reflexivo que problematiza o trabalho feito ou projectado, sendo as qualidades pedagógicas da história, “cousa tão proveitosa pera a vida humana, que insina o que façamos e do que havemos de fugir” (Castanheda, 1554, “Prólogo”), um tópico sujeito a intensa glosa e rico de consequências. Para ele voltamos agora a nossa atenção.

Se a história desempenha funções de “preceptor” (*i.e.*, preceptor – Castanheda, 1554, “Prólogo”¹), capaz de veicular “doctrina” (Castanheda, 1552, “Prólogo”) e “mais verdadeiros conselhos que os conselheiros” (Castanheda, 1554, “Prólogo”), de que modo o faz? Oferecendo “os melhores exemplos que podem ser pera qualquer estado de vida” (Castanheda, 1552, “Prólogo”)? Propondo espelhos de comportamento, replicáveis até num plano genealógico? Fernão Lopes de Castanheda não fixa limites para o que, na sua óptica, será aceitável trazer à colação. Quanto a Damião de Góis, indica peremptoriamente o louvor e o vitupério como pólos do texto historiográfico: “o mais substancial que no escrever das Crónicas se requer, [...] é com verdade dar a cada um o louvor ou repreensão que merece.” (Góis, 1566, “Prólogo”).

¹ Na citação dos textos antigos, opta-se por modernizar a grafia e a pontuação, respeitando tanto quanto possível a realidade histórica da língua.

João de Barros defende, na *Década III* – para a qual redigiu o intróito mais extenso e complexo –, uma posição distinta da de Castanheda e Góis. Além de advogar que uma fábula criteriosamente organizada suplanta uma história verdadeira narrada sem medida nem proporção, preconiza um equilíbrio entre verdade e decoro, sugerindo a aplicação de filtros. Não só recomenda a solução adoptada na pintura de personagens como Filipe de Macedónia, fisicamente diminuído (omitir sem mentir; salientar o adequado, ocultar a falha), como esgrime argumentos em prol da dissimulação, aprendidos quiça no famosíssimo diálogo de Baldesar Castiglione, *Il libro del cortegiano* (1.^a ed.: 1528)². Barros, que se compraz nas metáforas arquitectónicas e vinca a sua predilecção pelas “pedras lavradas e polidas” (Barros, 1553, p. 1), adverte: se “a primeira e mais principal parte da história é a verdade dela”, “em algúas cousas não há-de ser tanta que se diga por ela o dito da muita justiça que fica em残酷, principalmente nas cousas que tratam de infâmia d’alguém, ainda que verdade seja” (Barros, 1563, “Prólogo”).

Camões não concordaria. Sim, também ele selecciona o que conta, à luz do que as suas fontes lhe permitem saber; sim, também ele abrevia ou cala, visando efeitos ou cumprindo intuições. No século XVI, porém, o louvor e o vitupério eram também cotados como fins da poesia, e Camões a ambos cultivou (Alves, 2001). Não prescindiu de acusar e recriminar: ousou tocar o lado sombrio da história – ou o que avaliou como tal.

² Baldesar Castiglione insiste, no *Libro del Cortegiano*, em lembrar a prática da dissimulação na vida áulica, sublinhando quão relevante é a prudente acomodação às circunstâncias e a busca de escudos contra a “innata malignità” da espécie humana. Há um inegável pessimismo antropológico por detrás de recomendações associadas à arte de “dissimular” (Castiglione, 1998, p. 147).

Vê-lo-emos, por amostra, no Canto III d'*Os Lusíadas*, em três figuras: D. Teresa, a mãe do primeiro rei de Portugal; D. Sancho II e D. Fernando, membros da dinastia por D. Afonso Henriques fundada. Neste canto, como nos dois seguintes, o narrador é Vasco da Gama: perante o rei de Melinde, na costa do oceano Índico, o capitão explica de onde vem e relata a gesta do “Reino lusitano” (*Lus.*, III, 20³), num discurso inspirado quer embrionariamente na crónica de Castanheda, onde o rei de Melinde inquire “muito meudamente” pelo de Portugal “e por seu poder” (Castanheda, 1554, p. 25), quer, com maior fôlego, na *Eneida* de Virgílio (I, 748-756), onde a rainha Dido pede ao herói notícias do que passou. Não obstante o desdobramento de narradores (o poeta, Vasco da Gama) e a insinuação da *varietas* estimada entre os clássicos, Camões continua a fazer-se ouvir – agente crucial de todo o jogo poético, como assinala ao invocar a musa: “Agora tu, Calíope, me ensina / O que contou ao Rei o ilustre Gama” (*Lus.*, III, 1).

TRÊS CASOS

Observemos, pois, três flagrantes exemplos de vitupério, principiando por D. Sancho II, rei deposto e substituído por seu irmão. Que razões ditaram o caso singular? A conduta do soberano, “manso e descuidado”: “tanto em seus descuidos se desmede / Que de outrem quem mandava era mandado” (*Lus.*, III, 91); consentindo “em seus vícios”, “por causa dos privados foi privado” (*Lus.*, III, 91). A denúncia, porém, idêntica à que um *Breue summario dos reys de Portugal* (1555) divulgava, alegando “simpreza e não haver no reino justiça” (Breue [...], 1981), e oposta aos encómios de Barros na *Crónica*

³ Nas citações d'*Os Lusíadas*, feitas a partir da edição indicada nas referências, indica-se apenas o canto e a estrofe.

do emperador Clarimundo (1522)⁴, logo é amplificada em sucessivas comparações com tiranos ou chefes viciosos: “Não era Sancho, não, tão desonesto / Como Nero..., Heliogabalo..., Sardanapalo..., Fálaris” (*Lus.*, III, 92-93). Em face deste catálogo de anti-modelos, percebe-se o expediente retórico: diferenciar D. Sancho II não desagrava a sua culpa; acentua, sim, a responsabilidade que lhe cabe. Nem por se distinguir dos piores o rei escapa a sanções, e é afinal nessa infamante companhia que vai sendo ambiguamente colocado.

D. Fernando, por seu turno, surge n’*Os Lusíadas* como uma ilustração inequívoca da instabilidade ou do “desconcerto” da natureza (*Lus.*, III, 138). É “o fraco Rei” nascido do justiceiro D. Pedro (*Lus.*, III, 138); é o causador imediato da crise que determinou, no Portugal do século XIV, a extinção da primeira dinastia; é o protagonista – e a tanto se reduz a sua acção – de um “inconcesso amor desatinado” (*Lus.*, III, 141). Nada se lhe atribui de positivo, à semelhança do que ocorre no *Summario*⁵. O poeta, porém, hipertrofia essa culpa: nela insiste, acumulando alusões a episódios clássicos e bíblicos de transgressão e violência (*Lus.*, III, 140-141).

⁴ No livro de cavalaria – obra de juventude –, João de Barros integrou um episódio que se tornaria famoso pelo seu carácter proto-épico: um mago, Fanimor, revela ao herói, o futuro. Trata-se de uma pseudo-profecia, na qual a história portuguesa é evocada e a construção do império anunciada. Acerca de D. Sancho II, diz-se que o “Capelo” (seu cognome) seria “Rei de virtudes, e obras de zelo, / De zelo mui santo, e clemente senhor.” (Barros, 1952, III, p. 96).

⁵ “Per morte deste rei dom Pedro reinou seu filho dom Fernando, em reinando se veio a namorar de Lianor Gonçales Teles, mulher de Lourenço Vaz da Cunha e lha tomou e casou com ela e a fez rainha de Portugal, e ao dito Lourenço Vaz desterrou. Da qual rainha houve ũa filha per nome dona Briatiz e casou com dom João rei de Castela, e este rei dom Fernando viveu cinquenta e três anos, faleceu na era de mil e trezentos e oitenta e três anos, jaz no coro de S. Francisco de Santarém” (Breue [...], 1981).

Por isso, a encerrar o Canto III, a hipótese formulada parece quase graciosa:

Desculpado por certo está Fernando,
Pera quem tem de amor experiência;
Mas antes, tendo livre a fantasia,
Por muito mais culpado o julgaria.

(*Lus.*, III, 143).

Depressa tal flexibilidade se dissipa, e D. Fernando é associado, sem hesitações, à noite, à inquietude, à tormenta (*Lus.*, IV, 1). Em termos leves, porém, enquanto exacerba o vitupério, o poeta levanta uma seríssima questão: tudo é relativo? Cada olhar é suspeito? Os juízos sobre a mesma pessoa, as mesmas acções, podem ser contraditórios, de acordo com a subjectiva “experiência” ou “fantasia” de quem os produz (*Lus.*, III, 143)?

O tratamento dado a D. Teresa (ignorada no *Breue Summario* e apontada por Duarte Galvão como uma mãe madrasta, após o seu segundo casamento⁶) impressiona:

De Guimarães o campo se tingia
Co sangue próprio da intestina guerra,
Onde a mãe, que tão pouco o parecia,
A seu filho negava o amor e a terra.
Co ele posta em campo já se via,

⁶ Os conflitos de D. Afonso Henriques com sua mãe teriam origem no segundo casamento de D. Teresa. Ao lado do novo marido, D. Teresa negaria bens e poder ao filho da sua primeira união com D. Henrique: “quando o Príncipe dom Afonso Anriques viu que não tinha onde se acolher, e que sua mãe tão pouco dele curava, segundo mal pecado muitas vezes vemos as mães com novos esposos se tornarem madrastas, trabalhou de lhe furtar dous castelos [...]” (Galvão, 1994, p. 25).

E não vê a soberba que o muito que erra
Contra Deus, contra o maternal amor,
Mas nela o sensual era maior.

Ó Progne crua, ó mágica Medeia!
Se em vossos próprios filhos vos vingais
Da maldade dos pais, da culpa alheia,
Olhai que inda Teresa peca mais!
Incontinência má, cobiça feia,
São as causas deste erro principais:
Cila por ūa mata o velho pai,
Esta por ambas contra o filho vai.

(*Lus.*, III, 31-32).

Segundo Manuel de Faria e Sousa, Camões eliminou na edição *princeps* uma estrofe que transbordava de “torpezas indezíveis” (Sousa, 1972, v. I, t. II, col. 43):

Mas a iníqua mãe, seguindo em tudo
Do peito feminil a condição,
Tomava por marido a Dom Bermudo,
E a Dom Bermudo a toma um seu irmão.
Vede um pecado grave, bruto e rudo
De outro nacido! Oh grande admiração!
Que o marido deixado vem a ter
Quem tem por enteada e por mulher.

(Camões *apud* Sousa, 1972, vol. I, t. II, col. 43).

O corte da estância atenua, mas não apaga a dureza do retrato. O vocabulário é muito negativo e as exclamações muito severas; muito disfórica a relação entre D. Teresa e referências mitológicas como Progne e Medeia (mães que vingaram nos filhos o seu abandono). O que mais pesa, porém, é o facto de no próprio texto se enfatizar que

todo ele, com seu *pathos* de indignação, assenta numa frágil base, porventura não fidedigna:

Mas o velho rumor – não sei se errado,
Que em tanta antiguidade não há certeza –
Conta que a mãe, tomindo todo o estado,
Do segundo himeneu não se despreza.

(*Lus.*, III, 29).

No século XVIII, um leitor (anónimo?) d'*Os Lusíadas* foi especialmente sensível ao que reputou aí serem infracções ao decoro. Na Biblioteca Nacional de Portugal, conserva-se um manuscrito com os seus apontamentos. Recordando a moldura enunciativa do passo em análise (Vasco da Gama dirige-se ao rei de Melinde, não esqueçamos) e frisando que “um escritor discreto não diz nunca o que convém calar, fazendo-se admirar tanto no que diz como no que deixa de dizer” (*Analyse [...]*, Cod. 4655, f. 92), este crítico comenta com desdém: “que grandes ideias dá o Gama a um Príncipe estranho que queria saber dos nossos grandes feitos (!)” (*Analyse [...]*, Cod. 4655, f. 92). Ora, não é preciso esperar pela severidade neoclássica para encontrar análogos reparos às escolhas do poeta. Se, por regra, os comentadores dos séculos XVI e XVII exaltam Camões e a sua obra, neste particular exprimem a sua reprovação ou o seu desconforto. Manuel Correia e Pedro Mariz (dois sacerdotes), que noutras lugares procedem com surpreendente tolerância, aqui lançam um alvitre, como um desafogo irreprimível: “e pois o Poeta fala no princípio desta matéria como de cousa incerta, e muitos a tem por fabulosa, o melhor fora, ou dissimulá-lo de todo, ou falar por termos mais honestos” (Correa, 1613, p. 82). Manuel de Faria e Sousa, que por norma aclama exuberantemente Camões, atreve-se a repreendê-lo: “perdone nuestro P. que anduvo en esto con demasiada passion” (Sousa, 1972, vol. I, t. II, col. 46).

CODA

Bem entendido, n’*Os Lusíadas* há também espaço para um discurso diverso e eufórico. Vemos o poeta tematizar, raiando o paradoxo, o excesso heróico, como se lê numa estrofe da dedicatória endereçada a D. Sebastião: “As verdadeiras vossas [façanhas] são tamanhas / Que excedem as sonhadas, fabulosas” (*Lus.*, I, 11). Seria mais simples dizer “onde a terra se acaba e o mar começa” (*Lus.*, III, 20) do que traçar uma divisória entre a realidade e a ficção. Aliás, o excesso andava igualmente unido ao entusiasmo perante as maravilhas e os segredos de natura. Num tempo de descobrimento do mundo, o que se cria inverosímil podia ser verdadeiro, o saber não era imutável, a novidade suscitava deslumbramento, como o Canto V patenteia.

Ao promover a coexistência, n’*Os Lusíadas*, do louvor e do vitupério, Camões confiaria no benefício retórico das relações antitéticas, cujos termos mutuamente se avivam, mas, perante a veemência de diatribes como as que sobressaem no Canto III, é de supor que talvez reagisse também aos cáusticos avisos de Ariosto, que no *Orlando Furioso* feria a honra dos poetas e a apregoava manchada por práticas de corrupção e venalidade: “Non fu sì santo ne sì benigno Augusto / come la tuba di Virgilio suona”; Nero teria fama limpa se a tivesse comprado (“Nessun sapria se Neron fosse ingiusto, / né la sua fama saria forse men buona, / avesse avuto e terra e ciel nemici, / se gli scrittor sapea tenersi amici.”). Por isso, aos olhos de Ariosto, restava uma saída: o scepticismo, a desconfiança (“E se tu vuoi che ‘l ver non ti sia ascoso, / tutta al contrario l’istoria converti: / che i Greci rotti, e che Troia vittrice, / e che Penelopea du meretrice.” – Ariosto, 2007, p. 1055-1056).

No desassombro com que desenvolveu o vitupério, até quando podia evitá-lo, Camões rejeitaria a suspeita de que, para encontrar a verdade na poesia, teremos de virar a história inteira ao contrário. Não só. Recusando esse risco e desvelando a imperfeição, dava for-

ma à sua mundividência inquieta, ao fascínio pela fortuna, geradora da alternância do “bem co mal”, do “gosto co a tristeza” (*Lus.*, IV, 51). Reconheçamos: o tempo, apesar da sua reputação de temível devorador, nada disso se inclina a consumir.

RECEBIDO: 04/09/2025

APROVADO: 26/09/2025

REFERÊNCIAS

- ALVES, Hélio João S. *Camões, Corte-Real e o sistema da epopeia quinhentista*. Coimbra: CIEC, 2001.
- ANALYSE da parte do decoro no poema dos Lusiadas de Camões*. BNP, Cod. 4655, fls. 89-119v.
- ARIOSTO, Ludovico. *Orlando Furioso*. A cura di Lanfranco Caretti. 2 v.. Torino: Einaudi, 2007.
- ARISTÓTELES. *Poética*. 3. ed. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1992.
- BARROS, João de. *Crónica do imperador Clarimundo*. Com prefácio e notas do prof. Marques Braga. 3 v. Lisboa: Sá da Costa, 1952.
- BARROS, João de. *Segunda decada da Asia de Joã de Barros*. Lisboa: Germão Galharde, 1553.
- BARROS, João de. *Terceira decada da Asia de Ioam de Barros*. Lisboa: João de Barreira, 1563.
- BREUE summario dos Reys de Portugal, desdo Primeyro Rey Dom Afonso Anrriquez atee el Rey Dom Ioam ho Terceyro Nossa Senhor que hora reyna*. Edição fac-similada, Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional, 1981.
- CAMÕES, Luís de. *Os Lusíadas*. Leitura, prefácio e notas de Álvaro Júlio da Costa Pimpão. Apresentação de Aníbal Pinto de Castro. Lisboa: Ministério da Educação/ICALP, 1989.
- CASTANHEDA, Fernão Lopes de. *Ho livro primeiro dos dez da historia do descobrimento & conquista da India pelos Portugueses*. Coimbra: João da Barreira, 1554.
- CASTANHEDA, Fernão Lopes de. *Historia do livro segundo do descobrimento & conquista da India pelos Portugueses*. Coimbra: João de Barreira e João Álvares, 1552.

- CASTIGLIONE, Baldesar. *Il libro del cortegiano*. A cura di Walter Barberis. Torino: Einaudi, 1998.
- CORREA, Manoel. *Os Lusiadas do grande Luis de Camões principe da poesia heroica commentados pelo Licenciado [...]*. Lisboa: Pedro Crasbeeck, 1613.
- FIGUEIREDO, Fidelino de. *A épica portuguesa no século XVI*. Fac-simile da ed. de 1950. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1987. p. 281-290.
- GALVÃO, Duarte. *Crónica de el-rei D. Afonso Henriques*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1995.
- GINZBURG, Carlo. *Il filo e le tracce. Vero falso finto*. Macerata: Quodlibet, 2023.
- GÓIS, Damião de. *Chronica do felicissimo Rei Dom Emanuel*. Lisboa: Francisco Correa, 1566.
- RESENDE, Garcia de. *Cancioneiro geral*. 5 v.. Lisboa: Centro do Livro Brasileiro, 1973.
- TOCCO, Valeria. *Os Lusíadas: dos manuscritos à princeps*. Coimbra: Centro Interuniversitário de Estudos Camonianos, 2012.
- SOUSA, Manuel de Faria e. *Lusíadas [...] comentadas por [...]*. 2 v.. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1972.
- VIRGILE. *L'Énéide. Aeneis*. Ed. bilingue. Traduction d'Olivier Sers, Paris: Les Belles Lettres, 2015.

MINICURRÍCULO

ISABEL ALMEIDA é Doutora em Literatura Portuguesa pela Universidade de Lisboa, com uma tese sobre *Livros portugueses de cavalaria, do Renascimento ao Maneirismo*(1999). Docente da Faculdade de Letras desta Universidade, tem privilegiado, como área de estudo, a Literatura Portuguesa dos séculos XVI e XVII. Integrou a equipa responsável pela edição d' *Os Lusíadas Comentados por D. Marcos de S. Lourenço* (CIEC, 2014). Trabalhos sobre Gil Vicente, Jorge Ferreira de Vasconcelos, Fernão Mendes Pinto, P.^e António Vieira ou Camões encontram-se publicados em revistas e volumes colectivos, como o *Dicionário de Luís de Camões*(2011), dirigido por Vítor Aguiar e Silva.

Camões e a educação pela experiência

Camões and the education by experience

Paulo Braz

Universidade Federal do Rio de Janeiro

DOI:

<https://doi.org/10.37508/rcl.2025.nEsp.a1384>

RESUMO

A lírica de Luís de Camões constitui um vasto campo de pesquisa para aquele que deseja investigar as relações entre poesia e conhecimento. Mas é sobretudo nas Canções, gênero nobre segundo as coordenadas do humanismo quinhentista, que encontramos a paradigmática formulação de um saber novo sobre o mundo, em especial naquelas que encenam de forma mais flagrante a sua trajetória biográfica, conferindo à experiência de vida um papel determinante para a construção de uma poética pessoal, entre a tradição e a modernidade.

PALAVRAS-CHAVE: Luís de Camões; Canções; Experiência; Conhecimento; Exílio.

ABSTRACT

The Luís de Camões Lyrics presents a research's large field for those who wants to investigate the relationship between poetry and knowledge. But it is mainly in his Songs, a noble genre according to the coordinates of sixteenth-century humanism, that we recognize the formulation of a new knowledge about the world, specially in those which dramatize his biographical journey, conceding to life's experience an important role in the construction of a personal poetics, between tradition and modernity.

KEYWORDS: Luís de Camões; Songs; Experience; Knowledge; Exile.

Camões, poeta da experiência. Poeta que “tudo passou” e que soube converter isso pelo que passou em conhecimento. Não se trata de tarefa fácil, pois exige do sujeito da experiência a coragem de uma atitude de abertura ao imponderável. A corajosa busca pelo conhecimento, que caracteriza a poesia camoniana, calha bem com o espírito do seu tempo, visto ser o século XVI um extraordinário período de expansão para o mundo europeu. Com efeito, o fato de Camões ter vivido a diáspora imperial contribuiu inequivocamente para a constituição de sua obra assim como a conhecemos, de forma que não seria exagero algum afirmar que, não fosse pelo exílio, a sua poesia seria outra coisa. E outra coisa, insisto, muito menos contemporânea a nós, porque a sua modernidade depende disso mesmo: da experiência que ela empreende.

No entendimento de Helder Macedo, enquanto outros poetas seus contemporâneos visaram fazer dos casos por eles vividos tão só “uma transfiguração metafórica que os tornasse no significante simbólico de uma verdade abstrata previamente aceite como superior” (Macedo, 2013, p. 16), Camões assumiu as suas experiências como propiciadoras de uma língua nova, capaz de ofertar uma visão do mundo que apreendesse a complexidade das múltiplas verdades que ele encerra. Na mesma esteira, ao estabelecer um paralelo entre as líricas de Camões e de Petrarca (assim como de um vasto epigonismo da tradição petrarquista), António José Saraiva afirma que “[a] poesia de Camões é infinitamente mais poderosa, rica e actual que a de Petrarca, justamente na medida em que ele se recusa à mera evasão lírica e não se contenta com o objecto tradicional do amor, antes procura integrar a experiência vivida” (Saraiva, 1997, p. 72).

Ora, como podemos notar nas palavras dos insignes camonistas a que me refiro, a atenção à modernidade dessa poesia incide particularmente sobre o tópico da experiência. Aqui, faço questão de me voltar ao título desta comunicação. O título que proponho (“Camões

e a educação pela experiência") procura sintetizar algumas inquietações que, há algum tempo, me acompanham e que dizem respeito a problemas fundamentais da poesia camoniana, como acredito já ter deixado claro. Pensar uma educação pela experiência implicaria refletir sobre duas questões: o que a experiência pode ensinar e, consequentemente, o que, a partir dela, pode-se aprender. Mas antes de me acercar desse ponto em específico, seria necessário dar um passo atrás e compreender, antes de tudo, a natureza da própria experiência e o que propriamente Camões quer dizer ao tratar dela no espaço de sua obra.

Camões é um poeta da experiência, todos sabemos disso, já o disse e é este um grande lugar comum. A tradição crítica consolidou essa perspectiva, em geral justificando tal afirmativa por meio da notável intersecção realizada entre vida e obra, presente tanto n'*Os Lusíadas* quanto em diversos poemas das suas *Rimas*. Com efeito, a viagem de Vasco da Gama, num plano histórico e coletivo, espelha outra viagem que, num plano mítico e individual, é representada pela aventura íntima do Poeta. E, para além disso, não são raras aquelas passagens do épico que abertamente explicitam o valor da experiência, em oposição a ou em complemento com a tradição erudita do conhecimento formal. A imagem do Poeta, que traz sempre "núa mão a pena e noutra a lança" (*Lus.*, V, 96, 3), encarna não só o ideal renascentista do homem de letras e de armas, o que, implicitamente, também revela a perfeita conjunção entre estudo e experiência, mas, no caso camoniano, parece apontar também para algo mais, para algo além daquilo mesmo que o próprio poema diz.

Nas *Rimas*, a experiência desempenha função análoga à da épica, sobretudo na fricção provocada nos modelos consagrados pela tradição, em especial as fórmulas amorosas neoplatônicas recebidas do cânone petrarquista. Ocorre também de o tópico da experiência ser evocado nas inserções autobiográficas de alguns poemas, caso, por

exemplo, das Canções IX e X, respectivamente, “Junto de um seco, fero e estéril monte” e “Vinde cá, meu tão certo secretário”, poemas que serão objetos de estudo neste trabalho. Muito das fragmentárias e dispersas informações acerca da vida de Camões foi recolhido nesses e em outros textos, o que sempre foi motivo de debate, uma vez que sempre houve risco interpretativo na estratégia de se ler a vida pela obra. Não é meu intento, aqui, propor nenhum tipo de reconstituição da trajetória de vida camoniana, por onde passou, onde viveu, quem conheceu, mas, enfrentando as tensões da dimensão bio-gráfica de sua poesia, lançar alguma luz sobre o problema da experiência enquanto exercício de escrita e, por conseguinte, enquanto prática ficcional. Nesse sentido, a sua lírica, assim como a sua epopeia, também é pródiga de exemplos que podem me ajudar a compreender a função da experiência nesse espaço poético.

Segundo a lição de Maria Vitalina Leal de Matos (2022), a canção, tal qual é cultivada por Camões, é herdada da tradição *stilnovista*. Embora as suas origens possam remontar à poesia provençal dos séculos XI-XIII, é com o apogeu do renascimento italiano que a canção assumirá feições mais bem definidas (distribuídas entre verso-chave, fronte, sirima e comiato) e o seu caráter de gênero elevado, marcado pelo metro erudito (a preferência pelo uso do decassílabo) e pela gravidade de tom, não raro filosofante, assumida na abordagem da temática amorosa. Maria do Céu Fraga também ensina que

no seu conjunto, as canções camonianas, elaboradas nos moldes da matriz petrarquiana e explorando a tradição que impõe o gênero como poema lírico de expressão amorosa, mostram um poeta que afirma a excepcionalidade da sua vida e do seu sentir, para legitimar a interpretação que faz do mundo, assente na consideração egótica da sua história pessoal (Fraga, 2011, p. 182).

A ensaísta portuguesa indica que, para além da obediência ao cânone, é o caráter invulgar – e, por conseguinte, diferente, novo – do tratamento conferido ao substrato biográfico e sensível que assela a singularidade das canções camonianas. Em contraste com a tradição petrarquiana, que atribuía ao nobre relato de vida do poeta um estatuto de exemplaridade a ser seguido, Camões propunha uma espécie de modelo às avessas, trágico, melancólico, romântico *avant la lettre*. Há, portanto, algo da ordem da experiência que particulariza essa poesia, pois é essa “história pessoal” e a forma atípica pela qual ela é elaborada (como evento único, exclusivo e intransferível) que, antes de tudo, a determinam.

Nesse ponto, talvez fosse necessário arriscar alguma definição para a minha palavra-chave: *experiência*. Às voltas com o embaraço provocado pela tentativa de atribuir um significado preciso a esse fenômeno, o professor e pesquisador Jorge Larrosa, no prólogo de um breve, porém extraordinário, livro intitulado *Tremores*, declara com espanto que “[n]ão existe, na tradição, uma ideia de experiência, ou uma série reconhecível de ideias de experiências”. À princípio, então, Larrosa opta pela negativa, reconhecendo, precisamente, aquilo que a experiência *não* pode ser em hipótese alguma. Nesse ponto, nota que “[a] experiência não é uma realidade, uma coisa, um fato, não é fácil de definir nem de identificar, não pode ser objetivada, não pode ser produzida. E tampouco é um conceito, uma ideia clara e distinta.” De fato, isto a que chamamos de experiência parece assumir as feições de uma realidade estranha, como qualquer coisa de fugidia, que nos escapa no momento exato em que acreditamos tê-la em nossas mãos. Enfim, é somente após tais considerações que Larrosa constata que “[a] experiência é algo que (nos) acontece [...]” (Larrosa, 2018, p. 10). Definição ainda ambígua e vacilante, decerto frágil e abrangente demais. No entanto, talvez seja nessa ambiguidade e

vacilação, nessa fragilidade e abrangência, que aquilo que reconhecemos quase que intuitivamente como experiência revela a sua face.

Em outro passo, Larrosa aposta numa leitura etimológica da palavra experiência que explicita, em larga medida, o sentido da tentativa de definição que busca atribuir a ela. Cito-a:

a palavra experiência vem do latim *experiri*, provar (experimentar). A experiência é em primeiro lugar um encontro ou uma relação com algo que se experimenta, que se prova. O radical é *periri*, que se encontra também em *periculum*, perigo. A raiz indo-europeia é *per*, com a qual se relaciona antes de tudo a ideia de travessia, e secundariamente a ideia de prova. Em grego há numerosos derivados dessa raiz que marcam a travessia, o percorrido, a passagem: *peirô*, atravessar; *pera*, mais além, *peraô*, passar através, *perainô*, ir até o fim; *peras*, limite. Em nossas línguas há uma bela palavra que tem esse *per* grego de travessia: a palavra *peiratês*, pirata. O sujeito da experiência tem algo desse ser fascinante que se expõe atravessando um espaço indeterminado e perigoso, pondo-se nele à prova e buscando nele sua oportunidade, sua ocasião (Larrosa, 2018, p. 26-27).

Camonianamente falando, escrever também tem um quê de perigo, de pôr-se à prova em “um espaço indeterminado”, “buscando nele a sua oportunidade”. Sobretudo porque escrever, para Camões, sempre foi uma atividade negociada com os caprichos da Fortuna (e do Amor). Lembremos:

Enquanto quis Fortuna que tivesse
esperança de algum contentamento,
o gosto de um suave pensamento
me fez que seus efeitos escrevesse
(Camões, 2022, p. 167).

Isso significa dizer que o poeta joga com o acaso, no sentido de que está a ele submetido, mas também no de que nele encontra ensejo para uma vida de amorosos contentamentos, “a sua oportunidade”.

A experiência é algo que nos acontece, o que equivale a dizer, também, que ela é sobretudo reconhecível sob o signo da paixão. Como o próprio Larrosa aponta, a experiência “não pode ser produzida”, isto é, ela não é objeto de nossa agência no mundo, mas antes somos nós que por ela somos atravessados. Sendo assim, o sujeito da experiência, o sujeito capaz de viver uma experiência, é, antes de tudo, aquele que está disponível para o imprevisto, o imponderável, para o risco do acidental. Convoco, mais uma vez, as palavras de Larrosa:

no padecer não se é ativo, porém, tampouco se é simplesmente passivo. O sujeito passional não é agente, mas paciente, mas há na paixão um assumir os padecimentos, como um viver, ou experimentar, ou suportar, ou aceitar, ou assumir o padecimento que não tem nada que ver com a mera passividade, como se o sujeito passional fizesse algo ao assumir a sua paixão (Larrosa, 2018, p. 29).

Ora, tal perspectiva dialoga de perto com a poesia de Camões. Para o poeta que assumidamente declara que por *tudo passou*, essa dinâmica de padecimentos é bastante familiar:

Tudo passei; mas tenho tão presente
a grande dor das cousas que passaram,
que as magoadas iras me ensinaram
a não querer já nunca ser contente.

(Camões, 2022, p. 220).

Uma construção verbal similar a essa é também observável na referida Canção IX: “Tudo dor lhe era e causa que padeça, / mas que pereça não, porque passasse / o que quis o destino nunca manso.” (Camões, 2022, p. 284). Padecer, perecer, passar: por meio de tal jogo

aliterativo e pela aproximação semântica produzida pela similaridade fonética dos vocábulos desses versos, as três palavras que destaco reiteram a condição apaixonada desse sujeito. E é, sobretudo, esse *páthos* que determina o seu estatuto de sujeito da experiência.

A Canção IX, que relata os infortúnios do exílio de Camões, opõe um *locus horrendus* – o Cabo Arómata, na Abissínia (atual Somália) – de um presente excruciente a um *locus amoenus* – sua terra natal – situado temporalmente no passado e, portanto, acessível apenas pela memória. O poema inicia ambientando o seu leitor nesse sítio terrível:

Junto de um seco, fero e estéril monte,
inútil e despido, calvo, informe,
da natureza em tudo aborrecido;
onde nem ave voa, ou fera dorme,
nem rio claro corre, ou ferve fonte,
nem verde ramo faz doce ruído;
cujo nome, do vulgo introduzido,
é félix, por antífrase, infeliz;
o qual a Natureza
situou junto à parte
onde um braço de mar alto reparte
Abássia, da arábica aspereza,
onde fundada já foi Berenice,
ficando à parte donde
o sol que nele ferve se lhe esconde;

nele aparece o Cabo com que a costa
Africana, que vem do Austro correndo,
limite faz, Arómata chamado.

(Camões, 2022, p. 283).

A saturação de adjetivos que assinala o pesado detalhamento do espaço em acento negativo (seco, fero, estéril, inútil, despido, calvo, informe, aborrecido) transfere-se para a descrição do tempo ali passado (triste, forçado, mau, solitário, trabalhoso): “Aqui me achei gastando uns tristes dias, / tristes, forçados, maus e solitários, / trabalhosos, de dor e d’ ira cheios” (Camões, 2022, p. 283). Ao estabelecer um trânsito entre exterior (espaço) e interior (tempo), Camões sedimenta um olhar profundamente sensível e complexo acerca da matéria sobre a qual se detém, de forma a constituir um espelhamento entre o estado de espírito do eu lírico e o cenário onde ele se encerra. Trata-se, com efeito, da imagem de um sujeito que se permite abrir às intempéries do mundo, que se deixa tocar pela aventura do acaso, assumindo, ainda que a contragosto e desesperadamente, os infortúnios de seu malogrado destino. Mas assume-o com a responsabilidade de quem sela um compromisso com a vida e suas inevitáveis aporias. Forçado que é ao exílio, Camões conhece a vastidão do mundo e, com ela, a multiplicidade e as diferenças que guardam cada recanto seu, de maneira que o saber advindo de tal experiência alteraria irremediavelmente a visão que tinha de si e da própria realidade.

Exemplo dessa alteração são os versos célebres que discernem a impactante imagem dos males da diáspora encarnada na figura do poeta:

Aqui, nesta remota, áspera e dura
parte do mundo, quis que a vida breve
também de si deixasse um breve espaço,
porque ficasse a vida
pelo mundo em pedaços repartida.

(Camões, 2022, p. 283).

Tal passagem, que notavelmente sintetiza a dilaceração subjetiva desencadeada pelo exílio, é também a súmula de um testemunho de vida incapaz de ignorar as contradições a ela inerentes. Falo em testemunho, sem ingenuidade alguma, pensando em Jorge de Sena, poeta, camonista e homem igualmente exilado, que, em versos também célebres do seu “Em Creta com o Minotauro”, relembrava Camões e a sua Canção:

É aqui que eu quero reencontrar-me de ter deixado
a vida pelo mundo em pedaços repartida, como dizia
aquele pobre diabo que o Minotauro não leu, porque,
como toda a gente, não sabe português.

(Sena, 2013, p. 517).

Não saber português, aqui, é estar à margem da cultura, ou seja, é o signo de um isolamento cultural a que o universo literário lusitano sempre esteve sujeito e a que Sena foi particularmente sensível, uma vez que sabia, como poucos, o quanto a excepcionalidade da obra camonianiana era internacionalmente desmerecida à sua devida altura em função disso. Mas não saber português, repito, é também enfrentar a falta de uma língua, ou, mais precisamente, enfrentar aquilo que, na língua, carece de sentido. E, sob essa singular perspectiva, pode-se dizer que até mesmo Camões, estranhamente, também não sabia português, porque antes inventou-o através do testemunho que ditou a sua experiência. “[A] primazia / nas dores sofridas de uma língua nova” (Sena 2013, p. 329) é o legado que nos deixou por herança ao buscar “dar entendimento / às cousas que o não tinham” (Camões, 2022, p. 279).

Camões soube conferir um conhecimento às suas experiências, mas soube-o, não tanto porque fez de sua poesia o quadro onde pintou as desventuras de suas muitas errâncias (o que seria já absolutamente notável), mas, sobretudo, porque soube imiscuir a substâ-

cia daquilo que experimentou à própria matéria de seu canto. Para nos conceder o real em sua plena densidade, superou o primarismo do relato, da mera narrativa fundada nos princípios miméticos de representação do mundo. Camões encarnou a experiência na linguagem que a dizia. E é nesse gesto que flagramos a arrebatadora modernidade dessa poesia.

Os tópicos do exílio e da errância, tão caros a Camões, convertem-se em imagens fundadoras de uma poética, cuja modernidade consiste no desdobramento operado pela própria linguagem convertida ela mesma em experiência. Como afirma o ensaísta Sousa Dias (2014, p. 31): “a poesia não é função do vivido, é função da linguagem. Mais exatamente, é mobilização da linguagem para uma função propriamente poética como regime não discursivo autônomo irredutível à enunciação expressiva ou significativa”. Nesse sentido, a experiência do exílio que lemos na Canção IX, por exemplo, é menos realidade vivida do que vida transfigurada em linguagem. No entanto, por meio de uma prodigiosa inversão, somente consentida à alquimia poética, é essa mesma linguagem que, afinal, nos leva a viver a realidade da ficção como experiência compartilhada. O mundo como o conhecemos tem de ser antes negado (estranhado) e, da mesma forma, o poeta deve negar-se a si mesmo, pondo a vida em risco “pelo mundo em pedaços repartida”, para que ambos nasçam enquanto palavra no espaço literário.

Tatiana Salem Levy, em seu *A experiência do Fora*, faz alguns aportamentos acerca do exílio e da errância que julgo serem dignos de nota:

o escritor é aquele que pertence ao exílio, não apenas por estar fora do mundo, mas também por se colocar fora de si. O exílio é esse não-lugar, o deserto, onde aquele que aí está se encontra tanto fora de casa quanto ausente de si. Estar no exílio é estar no lado de fora, numa região totalmente privada de intimidade. [...] Errar

significa exatamente não permanecer onde se está, não pertencer a lugar nenhum, pertencer a todos os lugares. O errante tem sua pátria no exílio, nesse espaço de fora em que não há interior. O escritor é portanto um exilado em sua própria cultura, em seu próprio ambiente. Ao mesmo tempo em que está no mundo, está fora do mundo, pois precisa estar do lado de fora para tornar suas palavras, palavras de todos (Levy, 2003, p. 40-41).

Esse comentário diz alguma coisa de fundamental para lermos a poesia de Camões. Como podemos observar, o exílio a que se refere a ensaísta é o espaço da escritura, o Fora que se constitui enquanto experiência de alteridade por meio da linguagem. Vale notar a impactante operação revulsiva operada do interior para o exterior que constitui a imagem do poeta supliciado da Canção IX: “Aqui, a alma cativa, / chagada toda, estava em carne viva” (Camões, 2022, p. 284). Tais versos, se, por um lado, concedem-nos uma figuração instigante da reconciliação entre “espírito e carne, ideia e experiência” (Macedo, 2013, p. 25), de acordo com a lição de Helder Macedo; por outro, revelam-nos também uma passagem da alma para o corpo, isto é, de dentro para fora, indicando um movimento de exteriorização que *ex-põe* as feridas de uma língua à flor da pele. Do mesmo modo, o erro (palavra-chave no léxico camoniano) apresenta-se como condição inexorável do escritor, porque é ele quem habita essa zona de deriva que é o poema, segundo o modo estrangeiro (errante/errado) de estar na própria língua. O poeta seria, portanto, aquele que não teme cair em erro, porque sabe que é do errar que se alimenta o seu trabalho de escrita, e porque sabe que é por meio da errância que se opera o encontro com a diferença, o absolutamente outro, o desconhecido – ainda que, em momentos de desesperação, sinta que tenha perdido o que perder o medo lhe ensinou.

O que pretendo apontar com essas observações é que a experiência, enquanto choque abrupto com a diferença, cria a sua própria língua

através do testemunho. Isso ocorre devido ao fato de o testemunho não ser apenas o relato de uma experiência vivida, mas, antes, uma “prática discursiva”, isto é, um ato vivo de fala que faz do próprio discurso uma experiência. É Shoshana Felman quem me apresenta essa instigante interpretação de tal fenômeno. A crítica literária estadunidense afirma que,

(n)o testemunho, a linguagem está em processo e em julgamento, ela não possui a si mesma como uma conclusão, como constatação de um veredicto ou como saber em si transparente. O testemunho é, em outras palavras, uma *prática discursiva*, em oposição à pura teoria. *Testemunhar – prestar juramento de contar, prometer e produzir* seu próprio discurso como evidência material da verdade – é realizar *um ato de fala*, ao invés de simplesmente formular um enunciado. Como um ato de fala performático, o testemunho volta-se para aquilo que, na história, é *ação* que excede qualquer significado substancializado, para o que, no acontecer é *impacto* que explode dinamicamente qualquer reificação conceitual e delimitação constativa (Felman, 2000, p. 18).

Uma vez que o ato testemunhal se constitui enquanto *práxis*, deve-se levar em conta o seu potencial transformador. E, nesse sentido, os apontamentos feitos por Felman estão de pleno acordo com o que pensa Sena a respeito de sua própria poética do testemunho. Isso porque o compromisso com a verdade, que o autor de *Coroa da terra* tanto prezou em sua poesia, é, antes de tudo, um compromisso com a vida e suas metamorfoses, que só se plasmam em seus versos por meio de um rigoroso esforço estético, ou seja, por meio de um ato de fingimento. O entendimento seniano de que “a poesia é [...] uma actividade revolucionária” parte do princípio de que o compromisso ético fundamental, do poeta consigo mesmo e com o seu tempo, dá-se através da atenção dispensada à linguagem que elabora e transforma segundo a sua “vontade de dignidade humana” (Sena, 2013, p.

726). Como gostaria de apontar, a poética do testemunho de Sena em muito deve à poética da experiência de Camões, pois que este, à sua maneira (quinhentista), também ousou seu ser inteiramente frente ao risco de falar “da verdade, essa iguaria rara” (Sena, 2013, p. 88). E o fez, como não poderia deixar de ser, fingidamente.

Cá já estou eu a falar do outro, Pessoa, é claro. Não me aprofundarei nessas veredas, por tantos já aprofundadas. Valho-me da lição de modernidade que a sua poesia nos ensina e fico com Sena, para quem “o ‘fingimento’ [pessoano] é, sem dúvida, a mais alta forma de educação, de libertação e esclarecimento do espírito enquanto educador de si próprio e dos outros” (Sena, 2013, p. 726), mas para quem, também, a poesia deve se assumir enquanto prática transformadora. A articulação dinâmica entre fingimento e testemunho, que tomo de empréstimo das reflexões de Jorge Fernandes da Silveira, me é valiosa para pensar justamente o par educação/transformação por meio da experiência tal qual é formulada pela poesia camoniana.

O emblemático verso “Errei todo o discurso de meus anos” (Camões, 2022, p. 220) e a conhecida ambivalência, nesse contexto, do verbo “errar” e do substantivo “discurso”, enleando simultaneamente vida e poesia, são disso mesmo o exemplo máximo. Mas, também na Canção X, o poeta, que assume uma deliberada postura autobiográfica, retoma o tema de suas errâncias em tom desesperado, oferecendo-nos uma curiosa chave de leitura para o entendimento de seus versos e da sua arte poética:

Digamos mal tamanho
a Deus, ao mundo, à gente e, enfim, ao vento,
tanto debalde como o conto agora;
mas, já que para erros fui nascido,
vir este a ser um deles não duvido.
Que, pois já de acertar estou tão fora,
não me culpem também, se nisto errei.

Sequer este refúgio só terei:
falar e errar sem culpa, livremente.
Triste de quem de tão pouco está contente!
(Camões, 2022, p. 286).

“Falar e errar sem culpa, livremente”: eis, talvez, um projeto poético para Camões. Porventura, poderíamos nos questionar acerca de tais erros, acerca do que eles ensinam ou não. Acredito que haja, com efeito, nessa atitude do poeta, como que um gesto educador, porque transformador de si mesmo, visto ser ele alguém que apreende o que escreve no próprio ato de escrever e, por meio desse aprendizado, altera-se. Alguns versos adiante, após constatar a árdua tarefa de se desabafar de males tão desmesurados, o eu lírico declara: “Enfim, direi aquilo que me *ensinam* / a ira, a mágoa, e delas a lembrança, / que é outra dor por si, mais dura e firme.” (Camões, 2022, p. 286, *grifos nossos*). A ira e a mágoa ensinam, da mesma forma como já lemos no soneto ‘Erros meus, má Fortuna, amor ardente’.

Entretanto, vale notar que, na Canção X, à ira e à mágoa acresce-se *a memória* da ira e da mágoa, que é, no caso, referida como uma dor (*páthos*), “outra dor”, no sentido adicional e no alternativo. E essa dor, enquanto tal, é paixão que pode ensinar aquilo que o poeta irá dizer. Mais do que isso, a seu modo, essa dor, por ser *outra*, na medida em que se apresenta como transfiguração lírica de uma experiência vivida – e, portanto, como uma experiência de linguagem –, é a criação de uma verdade que só ela, nos “termos em si tão concertados” que propõe no espaço do poema, pode nomear.

A memória torna-se agente de um processo de ficcionalização (fingimento) da “história pessoal” testemunhada pelo poeta justamente porque erra, falha enquanto relato fidedigno. Ou, por vezes, deliberadamente assumindo-se como força motriz do autoengano do poeta, assume ela certa função redentora por meio da imaginação fabular:

Mas a fraqueza humana, quando lança
os olhos no que corre, e não alcança
senão memória dos passados anos,
as águas que então bebo, e o pão que como,
lágrimas tristes são, que eu nunca domo
senão com fabricar na fantasia
fantásticas pinturas de alegria.

(Camões, 2022, p. 291).

Seja qual for o caso, fato é que a memória, ao errar, acerta, “porque o errado é sempre o certo disso”, diz Heriberto Helder (2014, p. 576), outro poeta de flagrante ascendência camoniana. Acerta no sentido de que só uma língua fingida acessa com intensidade lírica o fulgor da experiência enquanto intempestivo acontecimento que nos atravessa. E é no erro de uma língua que acedemos à vida da poesia.

RECEBIDO: 25/05/2025

APROVADO: 29/06/2025

REFERÊNCIAS

- CAMÕES, Luís de. *Obras completas de Luiz Vaz de Camões*. II Volume, Lírica. Organização, introdução e notas de Maria Vitalina Leal de Matos. Portugal: E-Primatur, 2022.
- CAMÕES, Luís de. *Os Lusíadas*. Edição, apresentação e notas de Luis Maffei e Paulo Braz. Curitiba: Kotter, 2024.
- DIAS, Sousa. A experiência poética. In: SOUSA, Dias. *O que é poesia?* Lisboa: Documenta, 2014. p. 31-39.
- FELMAN, Shoshana. Educação e crise, ou as vicissitudes do ensino. In: NESTROVSKI, Arthur; SELIGMANN-SILVA, Márcio (org.). *Catástrofe e representação*. São Paulo: escuta, 2000. p. 13-71.
- FRAGA, Maria do Céu. Canção. In: AGUIAR E SILVA, Vitor (coord.). *Dicionário de Luís de Camões*. São Paulo: Leya, 2011. p. 182-187.
- HELDER, Heriberto. *Poemas completos*. Porto: Porto Editora, 2014.

LARROSA, Jorge. *Tremores: escritos sobre experiência*. Tradução de Cristina Antunes e João Wanderley Geraldi. Belo Horizonte: Autêntica, 2018.

LEVY, Tatiana Salem. *A experiência do Fora: Blanchot, Foucault e Deleuze*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2003.

MACEDO, Helder. *Camões e a viagem iniciática*. Rio de Janeiro: Móbile, 2013.

MATOS, Maria Vitalina Leal de. Canções. In: CAMÕES, Luís de. *Obras completas de Luiz Vaz de Camões*. II Volume, Lírica. Organização, introdução e notas de Maria Vitalina Leal de Matos. Portugal: E-Primatur, 2022. p. 263-264.

SARAIVA, António José. *Luís de Camões*. Lisboa: Gradiva, 1997.

SENA, Jorge de. *Poesia 1*. Lisboa: Guimarães, 2013.

MINICURRÍCULO

PAULO BRAZ é professor de Literatura Portuguesa na Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Tem se dedicado à pesquisa da poesia portuguesa moderna e contemporânea, especificamente da obra de Heriberto Helder. Em 2018, defendeu a tese de doutorado “Das artes da servidão: Camões e o amor do mundo” e, em 2024, organizou, em parceria com Luis Maffei, uma edição d’*Os Lusíadas*, publicado pela Kotter Editorial.

Camões, para quê?

Camões, what for?

Luís Maffei

UFF/ CNPq

DOI:

<https://doi.org/10.37508/rcl.2025.nEsp.a1395>

RESUMO

Heidegger pensou na indigência como problema de um mundo sem deuses, e uma das suas preocupações mais sensíveis era a questão da técnica. Ao lado das reflexões heideggerianas, pode-se ler um soneto de Camões, “Correm turvas as águas deste rio”, que se debruça angustiadamente sobre a possibilidade de Deus ter-se esquecido do mundo. Investigando especialmente o que aparece e o que não aparece, o poema investiga a relação entre espaço e tempo (inclusive no sentido histórico), o desconcerto do mundo, e roça diversas hipóteses para o enorme desarraigo vivenciado pelo poeta. Celebração da dúvida e da incerteza, o soneto em questão, que dialoga com outros momentos da obra camoniana, procura uma verdade escorregadia, que não se encontra imediatamente nem na imanência, nem na transcendência.

PALAVRAS-CHAVE: Camões; Heidegger; Indigência; Divindades.

ABSTRACT

Heidegger thought of indigence as a problem of a world without gods, and one of his most sensitive concerns was the issue of technique. Alongside Heidegger's reflections, one can read a sonnet by Camões, “Correm turvas as águas deste rio”, which reflects, with anguish, on the possibility of God having forgotten the world. Investigating especially what appears and what does not appear, the poem investigates the relationship between space and

time (including in the historical sense), the confusion of the world and proposes different hypotheses for the enormous disarray experienced by the poet. A celebration of doubt and uncertainty, the sonnet in question, which dialogues with other moments of camonian work, seeks a slippery truth, which is not immediately found in immanence or transcendence.

KEYWORDS: Camões; Heidegger; Indigence; Divinities.

Comemorar os 500 anos de Camões nos permite, quase nos obriga (verbo tão ao gosto do poeta, para bem e para mal), a refazer a velha pergunta de Hölderlin, recuperada por Heidegger em sua famosa conferência proferida na segunda metade dos anos 1940: “para quê poetas em tempo indigente?” (Heidegger, 2002, p. 309). É óbvio que estou supondo que nosso tempo, agora mesmo, enquanto discutimos Camões nessa efeméride que nos franqueia repensar o poeta, é cheio de indigência. E de excessos. E de indigência pelo excesso, claro.

Não estamos mais no tempo de Heidegger, que tinha claríssima noção, enquanto falava de Hölderlin e Rilke, que a indigência da nossa civilização tinha alguma coisa a ver com a técnica. Arriscamo-nos, não apenas o atraso civilizacional, se adotarmos um ponto de vista mais ou menos iluminista, mas o contrário, que é o império da técnica e sua ponta de lança, a tecnologia, cada vez mais plena de sua vontade de logos. Ou seja, não é tão somente o risco de não sermos capazes de alterar a rota do asteroide 2024 YR4, que poderá colidir com o planeta em dezembro de 2032, que nos ameaça, mas também a possibilidade de a tarefa dar certo. Há alguma coisa nesse mundo que escorrega entre uma autoconfiança narcísica e a impossibilidade de qualquer narcisismo; evidência disso é reagirmos a alguns absurdos dizendo “como algo assim pode acontecer no século XXI?”, ou deplorando semelhanças de nosso tempo com a Idade Média – pobre Idade Média, tão mais complexa que obscura.

Indigência, para Heidegger, tem a ver com o contrário da abertura, ou melhor, do aberto: um mundo que já não se encontra mais cheio de deuses sofre uma separação muito radical entre imanência e transcendência, ainda mais em momentos de aguda e vaidosa movimentação tecnológica. Enquanto escrevo, o Irã é atacado por um Estado de Israel que baseia sua ofensiva, alienígena a diversos acordos diplomáticos, numa suposta defesa prévia. Os bombardeios não são apenas deletérios, mas têm uma precisão perfeitamente técnica e tecnológica, evidenciando a desproporção das forças em conflito – ainda que o conflito tenha sido imposto pela força mais forte à mais fraca. Isso já me lembra Camões, que usa, no Canto I d'*Os Lusíadas*, a forma verbal “esbombardeia” para indicar um abuso técnico cometido pelos portugueses em Moçambique. Cito a inteira estância:

Não se contenta a gente Portuguesa,
Mas seguindo a vitória estrui, e mata;
A povoação, sem muro e sem defesa,
Esbombardeia, acende e desbarata;
Da cavalgada ao Mouro já lhe pesa,
Que bem cuidou comprá-la mais barata:
Já blasfema da guerra, e maldizia,
O velho inerte, e a mãe que o filho cria.

(Lus., I, 90, 1-8).

No XVI, no XXI, a manifestação da indigência é o poder. Claro que diversos níveis de poder operam nas relações humanas, mas há um uso do poder, especialmente o violento, que produz destruição e morte, como Camões acusou. Em tempos contemporâneos de indigência, assistimos, impotentes, não apenas a uma utilização sem precedentes da brutalidade, mas a justificações cada vez mais injustas para se esbombardear, acender e desbaratar.

Marca o começo de um longo tempo indigente a perda, ou morte, dos deuses, e sua substituição, na cultura ocidental, por um Deus único de duas faces, a celeste, vinda da tradição judaica, e a humana, Jesus. Camões lidou com isso muitas e muitas vezes em sua poesia, e um momento de aguda problematização do atrito entre divindades desaparecidas e Deus único certamente é a famosa estância 82 do Canto X d'*Os Lusíadas*, quando a potência religiosa daqueles nomes divinos deixa de vigorar, restando apenas aquilo mesmo, os nomes. Mas são os nomes os pedacinhos de ossos que compõem poemas, e isso lhes confere imensa força, ainda que agônica.

Penso que a grande investigação da poesia camoniana é o mundo e no mundo, ainda que excedentes mundanos também interessem ao poeta. Penso isso com mais força ainda após Barbara Spaggiari (*apud* Marnoto, 2024) considerar apócrifas as quintilhas de “Sôbolos rios” que investem mais tremulamente na salvação. Por isso, a problemática Deus, ou Deus enquanto problema, já surge em Camões como índice, senão de indigência, ao menos de inquietação irresolvida. Entre as muitas vezes em que o poeta enfrentou esse problema está

Correm turvas as águas deste rio,
que as do Céu e as do monte as enturbaram;
os campos florescidos se secaram,
intratável se fez o vale, e frio.

Passou o verão, passou o ardente estio,
únas coisas por outras se trocaram;
os fermentidos Fados já deixaram
do mundo o regimento, ou desvario.

Tem o tempo sua ordem já sabida;
o mundo não; mas anda tão confuso,
que parece que dele Deus se esquece.

Casos, opiniões, natura e uso
fazem que nos pareça desta vida
que não há nela mais que o que parece.

(Camões, 2005, p. 168).

Camões, nos sonetos, não raro estabelece um acordo, ou desacordo, entre antinomias, não se cansando de abraçar adversativas. Nesse caso, não, pois o poema é um fluxo mais ou menos linear, como se começasse turvo, como o “rio” do primeiro verso, e turvo terminasse, indo da descrição de um *locus* à de um *éthos*. O que chamei de linearidade é, na verdade, uma acumulação de argumentos que deságua no último terceto, quando, ao contrário de uma solução, a conclusão é mais que nunca ligada à aparência – desde o primeiro verso, o poema está debruçado sobre o mundo, procurando entendê-lo, quer dizer, procurando algum modo de dizê-lo, mas indicando que o entendimento não se oferece pacificamente, pois a condição da existência é indigente.

A primeira notícia de indigência no soneto é o ambiente, que não tem nada de contentamento, semelhante ao da abertura da Canção IX, “Junto de um seco, fero e estéril monte”. A diferença é que existe certa contenção no soneto, que é uma experiência de espanto, enquanto a Canção é, especialmente nas primeiras estrofes, um grito de revolta. “Céu”, no segundo verso, refere algo que pode se situar fora do mundo, ou numa espécie de limite entre o mundo e outro lugar, não necessariamente de fundo cristão, mas dotado de alguma transcendência. Digo isso porque Céu está grafado com inicial maiúscula, assim como, no segundo quarteto, Fados e, no primeiro

terceto, Deus: esses são os vocábulos com potencial transcendente no poema.

Mas céu possui certa ambiguidade, pois, não obstante sua inicial maiúscula, a turvação das águas, vinda de céu e monte, tem uma razão natural, mundana: as chuvas e a lama, que em nada representam, digamos, Deus no mundo. A ambiência é invernal, não tão distinta da evocada no passado que “Mudam-se os tempos, mudam-se as vontades” enuncia, pois o verão, com sua ardência que lembra o desejo, já não vigora. A sazonalidade troca “ñas coisas por outras”, o calor pelo frio, por exemplo, mas a alteração é mais profunda, pois, logo depois de a mudança ser indicada, aparecem os “fementidos Fados”, que “já deixaram / do mundo o regimento, ou desvario”.

A negatividade dessa construção é espiral, abismal. Antes de tudo, os Fados são fementidos. Fado, “que se relaciona com a raiz do verbo que significa falar, designava a palavra de um deus e, como tal, aplicava-se a uma decisão divina irrevogável. Posteriormente [...], *Fatum* designou as divindades do Destino” (Grimal, 2005, p. 164) – Moiras, Parcas, Sibilas etc. Serão, então, enganosas essas divindades? A antiga vinculação entre elas e alguma ordenação no mundo, não mais divina, para um poeta como Camões, mas simbólica, o que se verifica fortemente na relação agonística entre mito e história n’*Os Lusíadas*, fende-se. Essa perda no âmbito do símbolo remonta à etimologia do vocábulo, e começa a abrir-se o abismo da dúvida: os Fados são enganosos porque o mundo não os suporta? Porque não suportam o mundo? Porque a divindade já não tem palavra? Ou porque, se a tem, é palavra enganosa?

Isso descerra uma fresta para que se reflita sobre fingimento em Camões, em nível muito radical. A problemática do fingimento exsuda da arrumação da primeira edição das *Rimas*, de 1595, feita, segundo a de 1616, por Fernão Rodrigues Lopo Soropita, mais especificamente na tensão entre os dois primeiros sonetos, que são os

dois primeiros poemas do livro inteiro, “Enquanto quis Fortuna que tivesse” e “Eu cantarei de amor tão docemente” – em torpe resumo, o segundo poema cria uma hipérbole amorosa sem dor porque o primeiro indicou que Amor impediu o canto das penas. N’*Os Lusíadas*, essa questão se esparze, às vezes discreta, como nas diversas ocorrências de *engano*, às vezes clara, como na já aludida estrofe 82 do Canto X.

Em “Correm turvas as águas deste rio”, a questão se radicaliza porque diz respeito, ambigamente, à verdade. Os deuses deixaram o mundo, tornando-o indigente; para Camões, contudo, o engano e o mito podem ajudar-nos a manter uma espécie de ordem mundana, a única que se oferece a mãos, mentes e penas humanas. Mas se os Fados, palavra divina com potencial de se tornar palavra poética, são enganosos, não há apenas o rebaixamento do divino, mas a impossibilidade de os deuses produzirem sentido. Talvez eu pudesse ler que os Fados, por “fementidos”, guardam ainda a força do engano, mas, voltando de novo à história dos vocábulos, vejo que a construção de “fementidos” se liga a um logro contra a fé, enquanto *engano*, menos herético, remete a escarnecimento.

Os Fados já eram “fementidos” antes de deixarem “do mundo o regimento”? Ou sua condição enganadora é simultânea a sua retirada? O segundo quarteto se conclui, enquanto confirma a condição indigente que turva nossa existência, com uma ocorrência singular: “ou desvario”. Outras camadas do abismo se abrem: “desvario” pode ser lido como substantivo ou como verbo. Se lido como substantivo, os Fados abandonam o “regimento” ou “desvario” do mundo, que oferece ao poema duas possibilidades de entendimento: ou ele tem uma regência ou é plenamente irracional, desvariado, portanto sem regência alguma. Isso leva mais longe ainda a inquietação do primeiro quarteto de um soneto que permite franco diálogo com o que este ensaio lê mais de perto:

Verdade, Amor, Razão, Merecimento,
qualquer alma farão segura e forte;
porém, Fortuna, Caso, Tempo e Sorte,
têm do confuso mundo o regimento.

(Camões, 2005, p. 199).

No poema que termina com uma referência um pouco estranha a Cristo, temos regimento, ainda que confuso, pela mão de Fortuna, Caso, Tempo e Sorte. Já no que receia o esquecimento de Deus, figura apenas um absoluto mítico, que desaparece voluntariamente. Em virtude, talvez, do resto de regência em “Verdade, Amor, Razão, Merecimento”, tenha sido possível referir o Filho de Deus e da Humanidade no verso final do poema – “Mas o melhor de tudo é crer em Cristo” (Camões, 2005, p. 199) –, talvez como solução, mas certamente como quase desistência de analisar a realidade que o poeta sente sacudi-lo – ou como passaporte para a transcendência, ou como contraponto às forças advindas da mitologia... O verso é profundamente enigmático, por isso multilegível.

Por sua vez, em “Correm turvas as águas deste rio”, os Fados fogem dum mundo do qual já não têm qualquer regência, como se quisessem se salvar, ou salvar algo de seu antigo poder. Quiçá fujam da loucura da realidade, não compactuando com ela, mas é fato que a construção “regimento ou desvario” sussurra que pode haver alguma afinidade entre uma regência desatinada e um desatino que, porventura, exerça alguma regência. Mas, na sua ambiguidade, “desvario” pode ser lido como verbo. Nesse caso, não é certo que “os fementidos Fados” tenham deixado “do mundo o regimento”, pois a possibilidade da loucura toca o poeta, que, esse sim, desvaria.

A partir do surgimento de “desvario” no soneto, a “confiança” (Camões, 2005, p. 162) – palavra-chave de “Mudam-se os tempos, mudam-se as vontades” –, que já figurava no poema como resto ou res-

quício, não pode mais acionar nem ser acionada. Todavia, o poema segue, em sua linearidade, à procura de uma enunciação lúcida, ao contrário, por exemplo, de expressões camonianas desesperadas, como “O dia em que eu nasci moura e pereça” ou “Oh! como se me alonga de ano em ano”, soneto, este, também de “confiança” (Camões, 2005, p. 129) perdida. É esse movimento do poema que me faz pensar num comentário de Heidegger em sua conferência:

os que arriscam mais são os poetas, mas poetas cujo canto vira o nosso desamparo para o aberto. Estes poetas cantam o são (*Heile*) no insão (*Unheile*), pois invertem a despedida contra o aberto e re-cordam na totalidade sã e salva o que há de in-cúria. A inversão re-cordante já de antemão ultrapassou o afastamento contra o aberto. Ela está “adiante de toda a despedida”, superando, no espaço interior mundano do coração, toda e qualquer objectualidade (Heidegger, 2002, p. 362).

Existe, no soneto, uma espécie de memória do aberto, que não encontra no espaço do mundo qualquer objectualidade. O risco não é apenas existir no desamparo, mas, a partir da profunda negatividade que os versos traduzem, configurar uma fala de certa maneira niilista. Por isso, o gesto camoniano tem a ver com a recordação dita por Heidegger, o que esboça uma crítica da técnica. Nietzsche entendeu que “cada fecundo e potente movimento da humanidade criou ao mesmo tempo um movimento niilista” (*apud* Pelbart, 2016, p. 122). Mas o que entendo como niilismo em Camões não é exatamente a contraface de “um incisivo e essencialíssimo crescimento” (Nietzsche *apud* Pelbart, 2016, p. 122), em palavras do mesmo Nietzsche, mas uma consequência precisa desse “crescimento” histórico que é, por sua vez, estiolamento, por assim dizer, de um mundo amparado, por exemplo, pela mitologia.

É nessa senda que leio o mais tremendo desarranjo de todo o poema, que opõe tempo a mundo: “Tem o tempo sua ordem já sabida; / o mundo não; mas anda tão confuso, / que parece que dele Deus se esquece” (Camões, 2005, p. 168): escrever isso equivale a propor uma separação entre tempo e espaço, como se um fosse previsível e outro não apresentasse balaustrada alguma para o entendimento. Assim, a viragem para o aberto não deixa de ser, ela também, uma passagem para o abismo, outra palavra bem ao gosto de Heidegger: se os poetas arriscam e se arriscam, é porque podem, não superar o medo, mas agarrar em sua mão e, ainda assim, abdicar de redes de proteção e camas elásticas – pois o mundo não as tem, por mais que tenha telescópios, redes móveis e inteligência artificial.

O desamparo cantado por Camões não é apenas o desemparo de um mundo que, no lugar das múltiplas divindades, tem Jesus Cristo como maçaneta única (ainda que seja parte de uma Trindade) para a abertura de transcendências. Em outros lugares, investiguei a paixão camonianiana por Cristo, mas ela não se coaduna necessariamente com uma crença que oriente a lida do poeta com angústias e inquietudes. É que Jesus Cristo é presença muito mais fluida, em Camões, que o Deus do monoteísmo cristão, versão dos múltiplos deuses do Antigo Testamento que representavam, todos, deuses monoteístas em luta com variegados politeísmos – que chamo de vários deuses monoteístas é o que passou a ser chamado, no fim das contas, de Deus. Claro que o Deus de Camões é, como reza seu tempo, incognoscível, mas isso, na leitura do poema, cria mais uma indigência: a questão não é a fé, como poderia fascinar um herdeiro de Paulo, tampouco a Graça segundo o ultrapaulino Lutero, mas um Deus que se esquece do mundo. Ora, se Deus se esquece, é porque poderia lembrar. Logo, num poema sem Cristo, o abandono da divindade parece uma escolha dela.

Escrevi “parece” porque o verbo parecer, deflagrado, passa a reger o poema – que desliza no escorregadio território da aparência do co-

meço ao fim – a partir do esquecimento de Deus. Há três ocorrências desse verbo nos últimos quatro versos. Na primeira, seu significado se liga ao de semelhança: “parece” que Deus “se esquece” do mundo, já que a realidade causa essa impressão, mas, no fundo, Deus não se esqueceu de nada, pois, se tivesse se esquecido, não seria onisciente. No seio dessa especulação (o mundo seria exatamente assim se Deus tivesse se esquecido dele, ainda que não o tenha), sopra-se, mesmo que apenas dentro da condicionalidade irreal de Deus se esquecer da sua criação, que o mundo, com tudo dentro (gentes inclusive), é esquecível – Deus se esquecer do mundo não difere tanto de uma pessoa se esquecer de passar no banco ou de ir a uma consulta com o analista; se ambos os casos podem apontar para escolhas inconscientes, o primeiro dá a ver a posterioridade de se ir ao banco, enquanto o segundo não esconde, contraditoriamente, a prioridade da sessão. Se assim puder ser, Deus se esquece do mundo porque não temos a menor importância ou porque temos muita importância: se não a temos, somos a agência bancária, se a temos, somos a consulta psicanalítica. No último caso, talvez Deus se esqueça do mundo porque, inconscientemente, não suporte ver sua criação dada a nível tão alto de turvação e turbação; como Deus não pode se suicidar (o mais próximo que chegou a isso foi o sacrifício de seu filho), resta-lhe esquecer.

Seja ou não excessiva a leitura que acabo de arriscar, a primeira parecença num poema cheio de aparência está no esquecimento de Deus, especulado, não demonstrado nem acreditado. Talvez verossímil? Ser possível a suspeita de que o Criador não se lembre de sua criação – logo, de suas criaturas – não a torna verdadeira, mas verossímil, e a verossimilhança é problema de linguagem, também de verdade, mas, sobretudo, de linguagem. Os Fados são fermentidos, inclusive, porque a palavra de um deus já não cabe no mundo, e o Deus que sustenta o cristianismo não fala desde o Antigo Testamento. Camões responde à indigência do mundo e ao abandono dos

deuses como pode: cogitando o abandono de Deus, mesmo que seja como verossimilhança que não corresponde a uma verdade. Helder Macedo enxerga nesse soneto “um niilismo que chega às fronteiras da heresia” (Macedo, 2010, p. 32), e é precisamente a distinção entre verdadeiro e verossímil que permitiu ao ensaísta pensar em “fronteiras”: a linha que Camões desenha e pisa é especialmente perigosa.

O terceto final tem duas ocorrências de parecer, num período composto altamente complexo que tem início com a ação de “Casos, opiniões, natura e uso”. Penso de novo em “Verdade, Amor, Razão, Merecimento”, em que o “regimento” “do confuso mundo” não pertence a essas entidades benfazejas, mas a “Fortuna, Caso, Tempo e Sorte”. No soneto da aparência e da parecença, o agente que se repe-te é Caso, agora no plural: num poema, “Caso” aponta para a aleatoriedade do acaso, no outro também; não obstante, como a ocorrência é no plural, o acaso se mostra numa sequência de fatos e “opiniões” que não obedece a qualquer causalidade, o que se choca com a linearidade argumentativa do soneto. A natureza, que em muitas perspectivas teológicas é um dos lugares privilegiados da glória de Deus, apenas confirma que “não há” nesta “vida” “mais que o que parece”. Só haver aparência não indica, necessariamente, que não haja outro mundo, o Reino de Deus, por exemplo. O que angustiadamente não se oferece ao vidente do mundo, nele existente, é algum sinal de que haja algo para além da aparência – se houver, nada nega, mas tampouco garante a lembrança de Deus.

O que “Correm turvas as águas deste rio” problematiza ao limite é a tantas vezes comentada relação da poesia de Camões com a visão. Uma das inúmeras leituras críticas que se debruçaram sobre esse aspecto é a de António Sérgio, segundo quem “ver claramente visto” é o “princípio de Luís de Camões. Insiste ele a cada passo na valia dos experientes, dos que *veem* e dos que *viram*” (Sérgio, 1977, p. 37). A crítica literária não representa o que há de mais volumoso na obra

de António Sérgio, mas, de acordo com Micaela Ramón, os textos que escreveu sobre Camões, “pela argúcia, pela inovação e pela audácia interpretativa, são peças incontornáveis da crítica camonianas”, mesmo que se reconheça “alguma tendenciosidade do ensaísta para fazer coincidir o pensamento do poeta [...] com o seu próprio” (Ramón, 2011, p. 903). O que me importa mais, contudo, é que inúmeras leituras camonianas insistem na importância do ver, e muitas delas se debruçam sobre o Canto V d’*Os Lusíadas*, como fez António Sérgio, inclusive costurando palavras do poema às suas.

Isso me leva à oitava 23 do Canto medial do singular épico de Camões, quando o narrador ainda é Vasco da Gama:

Se os antigos Filósofos, que andaram
Tantas terras, por ver segredos delas,
As maravilhas que eu passei, passaram,
A tão diversos ventos dando as velas,
Que grandes escrituras que deixaram,
Que influição de sinos e de estrelas,
Que estranhezas, que grandes qualidades,
E tudo sem mentir, puras verdades.

(Lus., V, 23, 1-8).

As “puras verdades” de Vasco da Gama são as verdades vistas, não as sonhadas, não as desejadas, não as perdidas, mas as vistas, o que, na autoimagem do capitão, situa-o acima dos “antigos Filósofos” e, como se verá antes de Camões desabonar a pouca cultura do Gama, dos fabuladores épicos, nomeadamente Virgílio e Homero, pois, diz o irmão de Paulo, “A verdade que euuento nua e pura / Vence toda grandícola escritura.” (Lus., V, 89, 7-8). Logo após esses versos, que fecham a tarefa de Vasco da Gama de narrar quase três Cantos inteiros do poema, Camões repreende uma de suas principais personagens, baseando seu argumento depreciador nos diversos graus de

importância da arte, sequer entrevistados pelo navegador: ela, além de preciosa *per se*, é indispensável para não deixar a história falando sozinha, para elevar os feitos a um estatuto estético etc. – esse último aspecto já é um modo de transtornar os mesmos feitos, especialmente em penas pouco quietas como a camoniana.

“Correm turvas as águas deste rio” não declara uma valorização da arte e da estética, pois seu jogo é entre aparente e inaparente, e o inaparente não é dito no poema, pois, talvez, não possa aparecer nem em palavras. Se o poema encena uma fratura entre espaço e tempo, sua desconfiança aguda do que parece e do que aparece desafia fundamentalmente a confiança na visão, desconfiando, inclusive, de um prepotente Vasco da Gama que apenas vê. Nesse sentido, suspeito que desconfiar do visto não deixa de ser desconfiar do que certo mundo oferece a seus habitantes para ser visto, entendendo que não são “puras verdades” o que se mostra, mas algo da ordem do esquecimento e da fuga – de Deus, mas não só, de deuses. Então, a poesia, nesse soneto, não é instrumento para a fixação da memória, ainda que o seja em outros lugares em Camões, mas a afirmação de um enorme risco.

Heidegger escreveu: “apenas os poetas, que pertencem à índole dos que arriscam mais, caminham no rastro do sagrado, pois experienciam a incúria como tal” (Heidegger, 2002, p. 366). A arte, no poema, não é dita como salvação ou saída, mas é a poesia do poema que consegue tocar o que a visão das aparências e das parecenças não acessa, sonhando, ou melhor, arriscando lidar com a indigência enquanto procura um sagrado de fuga e obívio – um rastro, portanto. É como se Camões dissesse que não é a heroicidade do domínio do mar, nem a visão de uma “verdade” “nua e pura”, tampouco a glória da altamente técnica aventura marítima que pode lidar com um tempo indigente, mas sim o risco que só poetas podem correr, pois são eles que “experienciam a incúria como tal”. Afinal, escreve ainda

o filósofo, “os poetas são os mortais que, cantando com seriedade o Deus do Vinho, sentem os vestígios dos deuses foragidos, permanecendo sobre estes vestígios e assim apontando aos seus irmãos mortais o caminho da viragem” (Heidegger, 2002, p. 312). A poesia, como já entendera Nietzsche, possui um aspecto dionisíaco, e não espanta que seja Baco, n’*Os Lusíadas*, quem tumultua certezas e linearidades, encontrando-se não raro com o poeta sem glória, marginalizado e, mesmo rouco, cantante.

Essa indicação de caminho não é, nem pode ser, clara. Não sabemos se há caminho para sairmos da indigência, pois sequer sabemos se a indigência é superável. Camões é um poeta que cantou, com alegria e desespero, a indigência do desejo. Para essa, não há caminho senão desejar mais e desejar melhor. “Para quê poetas em tempo indigente?”, perguntou Hölderlin; atualizando a pergunta, pergunto: em tempo de novas indigências, Camões, para quê? Uma das indigências mais escandalosas de nosso tempo é a crescente impossibilidade de alguma verdade se construir com o auxílio luxuoso da dúvida e da ambiguidade, o que nos sacode entre o excesso (de lixo, de redes, do dinheiro de quem tem muito dinheiro, de populistas tirânicos, de uma pulsão de morte cada vez mais partilhada) e a profunda escassez (de igualdade, de justiça, de lentidão, de Camões).

Então, Camões, para quê? Para inventarmos um tempo, para respirarmos, para nadarmos no rio turvo, para naufragarmos sem medo, para que possamos dizer não à estupidez e à obviedade.

Ou para faltas que ainda não fomos capazes de perceber.

RECEBIDO: 31/05/25 APROVADO: 15/08/25

REFERÊNCIAS

- CAMÕES, Luís de. *Os Lusíadas*. Ed. Luis Maffei; Paulo Braz. Curitiba: Kotter, 2024.
- CAMÕES, Luís de. *Rimas*. Edição de Álvaro J. da Costa Pimpão. Coimbra: Almedina, 2005.
- GRIMAL, Pierre. *Dicionário da mitologia grega e romana*. 5. ed. Tradução de Victor Jabouille. Rio de Janeiro: Bertrand, 2005.
- HEIDEGGER, Martin. Para quê poetas? Tradução de Bernhard Sylla; Vitor Moura In: HEIDEGGER, Martin. *Caminhos de floresta*. Coordenação de Irene Borges-Duarte. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2002. p. 307-367.
- MACEDO, Helder. Luís de Camões então e agora. *Outra Travessia – Revista do Programa de Pós-Graduação em Literatura*, Universidade Federal de Santa Catarina, n. 10, p. 15-54, 2010.
- MARNOTO, Rita. *Sobre os rios que vão* e a coluna vertebral da obra camoniana. *Camões – Revista de Letras e Culturas Lusófonas*, Lisboa, Camões: Instituto da Cooperação e da Língua, n. 28, p. 33-37, 2024.
- PELBART, Peter Pál. *O avesso do niilismo – cartografias do esgotamento*. 2. ed. São Paulo: n-1 edições, 2016.
- RAMÓN, Micaela. Verbete “António Sérgio, camonista”. In. SILVA, Vítor Aguiar e (coord.). *Dicionário de Luís de Camões*. São Paulo: Leya, 2011. p. 902-903.
- SÉRGIO, António. *Em torno das ideias políticas de Camões seguido de Camões panfletário – Camões e Dom Sebastião*. Lisboa: Sá da Costa, 1977.

MINICURRÍCULO

LUÍS MAFFEI é professor de Literatura Portuguesa da Universidade Federal Fluminense (UFF), bolsista em produtividade do CNPq e líder do Grupo de Pesquisa “Pensar Camões”. Organizou, com Paulo Braz, edição de *Os Lusíadas*, anotada, que conta com dez ensaios, um sobre cada Canto do poema, escritos por pesquisadore(a)s brasileiro(a)s. Publicou, entre outros livros, *Coisas que juntas se acham – com Camões* (2025, Oficina Raquel) e *Do mundo de Heriberto Helder* (Oficina Raquel, 2017), além de diversos ensaios em coletâneas e revistas.

O excelentíssimo Camões de Cervantes, um tesouro sem igual e um soldado polaco

The most excellent Camões de Cervantes, a treasure without equal and a Polish soldier

Maria Fernanda de Abreu

CHAM / FCSH / Universidade Nova de Lisboa

DOI:

<https://doi.org/10.37508/rcl.2025.nEsp.a1420>

RESUMO

Recuperando algumas investigações e análises apresentadas anteriormente, no campo da literatura comparada, sobre relações – textuais ou outras – entre Camões e Cervantes, o presente ensaio visa, por um lado, trazer novos elementos, destacando as “semelhanças” observadas por biógrafos espanhóis de Cervantes e, por outro, assinalar a presença de Camões na última obra de Cervantes, publicada no ano seguinte da sua morte (1617), *Los trabajos de Persiles y Sigismunda. Historia setentrional*, cuja pertença ao género épico e ao *corpus* das narrativas marítimas nos convoca a uma leitura comparada com *Os Lusíadas*.

PALAVRAS-CHAVE: Literatura Comparada; Camões; Cervantes; *Os Lusíadas*; *Los trabajos de Persiles y Segismunda*; Épica.

ABSTRACT

Drawing on some previously presented research and analyses in the field of comparative literature on the relationships – textual and otherwise – between Camões and Cervantes, this essay aims, on the one hand, to bring new elements, highlighting the “similarities” observed by Spanish biographers of Cervantes and, on the other, to highlight the presence

of Camões in Cervantes's last work, published the year after his death (1617), *Los trabajos de Persiles y Sigismunda. Historia setentrional*, whose membership in the epic genre and the *corpus* of maritime narratives invites us to a comparative reading of *Os Lusíadas*.

KEYWORDS: Comparative Literature; Camões; Cervantes; *Os Lusíadas*; *Los trabajos de Persiles y Segismunda*; Epic.

É sabido que, ao contrário do que acontece noutras áreas de trabalho, não está bem visto que um investigador das Letras repita apresentações feitas anteriormente. E muito menos se aquelas foram publicadas (mesmo que ninguém as tenha lido). Ora, é esta a situação em que, em parte, agora me encontro: muitos dos dados que aqui reportarei, análises e comentários, tive já ocasião de os expor noutras lugares e tempos. Não todos, é certo. E, posto que os expus sempre em contextos de estudos sobre Cervantes e não sobre Camões e, quase sempre, em castelhano, considerou a nossa generosa editora que, nesta circunstância de celebração do Português, se justificava que eu aqui fizesse uma síntese daquelas publicações. É, pois, o que farei, delas retirando aqueles dados que mais possam interessar ao presente objectivo, sempre indicando em notas as publicações originais. E, por fim, introduzindo também dados novos.

CAMÕES E CERVANTES: PORQUÊ JUNTÁ-LOS?

Começo pelo mais recente. *Camões e Cervantes* é, precisamente, o título de um volume promovido conjuntamente pelo português Instituto Camões e pelo espanhol Instituto Cervantes, impresso em Espanha em 2018, com edição bilingue, como “Homenagem aos dois expoentes maiores da literatura ibérica e europeia” (Ramos, 2018, p. 8). Com o subtítulo “Contrastes e Convergências”, está composto por

dois excelentes ensaios de duas figuras cimeiras dos Estudos Literários de ambos países: Helder Macedo e Carlos Alvar.

Com o mesmo título, e apresentado como “Edição comemorativa do IV centenário da morte de Luís de Camões” tinha, em 1982, o académico brasileiro Osvaldo Orico dado à estampa um livro com um subtítulo bem esclarecedor das linhas que o orientam: “Semelhanças da vida e dessemelhanças da obra”¹.

Até bem transcorrido o séc. XX, Camões e Cervantes foram aproximados sobretudo no campo biográfico: “quase contemporâneos, são [considerados] os maiores escritores das respectivas literaturas, para mais vizinhas, ambos dados às armas e às letras, ambos desgraçados, dizem, ambos a morrer na miséria, um cego, outro maneta” (Abreu, 2000, p. 817). Com estas palavras comecei uma comunicação que apresentei no I Congresso de Literatura Comparada, que se realizou em Portugal, em 1999. E acrescentei que “objecto privilegiado de gulas românticas, o romantismo mitificou-os tanto quanto pôde à medida das suas imaginações e das suas necessidades. O espanhol ajudou quanto bastava à criação do romantismo alemão” (Abreu, 2000, p. 817). E Camões, acrescento agora, reescrito por Garrett, ao lançamento e configuração do romantismo português.

Mas, antes de lembrar as biografias que os juntam ou aproximam, quero recordar dados bem factuais e inquestionáveis. Quando morreu Luís de Camões, em Lisboa, em 1580, Miguel de Cervantes tinha quase 33 anos e acabava de ser resgatado de um cativeiro de 5 anos, em terras de Argel, tendo aportado a terras do levante da Península Ibérica, no extremo oposto a Lisboa. Já estava, pois, morto Camões quando, pouco depois, veio Cervantes a Tomar, onde o rei Felipe II das Espanhas, acabado de converter-se em Felipe I de Portugal, reu-

¹ Cf. Orico (1982).

nia Cortes, que tiveram lugar de 16 de abril a 27 de maio de 1581. Procurava um emprego junto do rei o recém-liberto do cativeiro. Julga-se que esteve em Lisboa, que aqui começou a escrever a sua *Galatea*, biógrafos portugueses afirmaram, até, que a filha que teve era filha de uma portuguesa e que tinha combatido nos Açores contra os portugueses que apoiavam Don António, Prior do Crato contra Felipe. O último – filha e Açores – não é verdade, mas a estadia em Lisboa parece bem provável por como representa a cidade na sua obra, ainda que, até hoje, se não tenham encontrado documentos que o comprovem².

Vamos, enfim, ao que importa que é, nesta hora de celebração, Luís de Camões. Seguindo pelos caminhos da ficção, recorde-se o que já noutras ocasiões, anotei: que é António Lobo Antunes, nesse igualado e inesquecível romance, do melhor das letras portuguesas, *As Naus*, de 1988, quem tem a magnífica ousadia de juntar ambos, durante várias páginas, imaginando-os a voltar a Lisboa, de barco, retornados das ex-colónias de África, a jogar a sueca em cima do caixão do pai do português e percorrendo as ruas de Lisboa³. Um regresso contado primeiro pelo Narrador, e depois pelo próprio Camões [a que o Narrador nunca chama Camões mas sim “o homem de nome Luís”]:

² Registei e comentei já muitas das ficções que sobre Cervantes têm sido imaginadas em romances portugueses, que o representam “em carne e osso” pelas ruas de Lisboa e até por arredores como Almada e a serra da Arrábida. Cf. Abreu (2019).

³ Recolhi, e mostrei, por primeira vez, esta passagem do romance de A. Lobo Antunes, em tradução castelhana de Mário Merlino, na conferência plenária com o título “Cervantes en Portugal” que proferi no Congresso Cervantista internacional, que teve lugar em Lisboa, na Fundação Calouste Gulbenkian, de 1 a 5 de Setembro de 2003, organizado pela Asociación de Cervantistas. Dele se publicaram 2 volumes, com o título *Peregrinamente Peregrinos*.

ao segundo almoço [conta o Narrador] conheceu um reformado amante de bicas e suecas e um maneta espanhol que vendia cautelas em Moçambique chamado Dom Miguel de Cervantes Saavedra, antigo soldado sempre a escrever em folhas soltas de agenda e papéis desprezados um romance intitulado, não se entendia porquê, de Quixote, quando toda a gente sabe que Quixote é apelido de cavalo de obstáculos [...] (Antunes, 1988, p. 20).

Atracam em Lisboa e, conta “o homem de nome Luís” (Camões):

ao décimo terceiro trunfo de copas, o das cautelas levantou-se,
Buenas noches, senhores, que tenho de ir a Espanha acabar o meu
livro, só consigo rever provas com o sol cigano de Madrid à ca-
beceira, prometo enviar pelo correio um exemplar autografado a
cada um. [...] (Antunes, 1988, p. 21-22).

Pouco depois, é Vasco da Gama quem, confirmando o que havia contado Camões, narra como Cervantes, “o maneta das cautelas”, lhe promete um poema à urna do pai:

Urinei à sombra de uma camioneta de frutas [...], a pensar em
Dom Miguel de Cervantes Saavedra, que nos gritava por vezes
episódios esquisitos de Dulcineias e moinhos [...]

Acabei de urinar no momento em que uma locomotiva arran-
cou, confundindo o seu apelo com o apelo dos barcos, e tornei
para o cais sem saber o que fazer com o trambolho da urna a que
o maneta das cautelas, num impulso absurdo de artista, prome-
tera um poema, Apeio-me do cavalo em Madrid, tranco-me em
casa e escrevo-o num segundo, não custa nada, ora que espiga,
copio tudo em papel de carta de avião e dentro de um mês o má-
ximo está cá (Antunes, 1988, p. 23-24).

“À semelhança de Camões”: as biografias

Vejamos, então, as biografias. “À semelhança de Camões” é expressão que surge repetidamente nas biografias portuguesas e na referida brasileira de Cervantes: semelhantes, dizem, nos infortúnios da vida militar, nos desterrados, pobreza e prisão e, até, nos “empregos” que conseguem obter dos seus reis: provedor de defuntos em Macau, o português; cobrador de impostos por terras andaluzas, o espanhol.

Latino Coelho, por exemplo, publicou no “Jornal Literário e Instructivo” *O Panorama* – recorde-se, fundado por Alexandre Herculano e, então, o mais importante periódico de implantação do romantismo – em várias entregas sucessivas, no ano de 1853, uma longa biografia de Cervantes, seguindo explicitamente “os seus mais escrupulosos biógrafos: Quintana, Pellicer, Mayáns, Ríos y Navarrete”. Introduz, pois, Latino Coelho, nesta sua biografia de Cervantes, o elemento que antes destaquei, isto é, a comparação com Luís de Camões: “grande e notável semelhança entre o mais ilustre escritor de Espanha e o mais inspirado cantor dos feitos portugueses” (Coelho *apud* Abreu, 2005, p. 48)⁴. Depois de dedicar uma longa página a biografar Camões, transita para Cervantes com a frase “À semelhança de Camões, [...] Cervantes [...]” (Coelho *apud* Abreu, 2005, p. 49), uma estrutura comparativa que repete ao longo de todo o texto. Repetidamente, pois, começa Latino Coelho a narração de um episódio da vida de Cervantes com a frase: “à semelhança de Camões”, chegando a este comentário: “tornava à pátria com os anos juvenis perdidos em lutas desumanas, com o peito retalhado de cicatrizes, e em es-

⁴ Nas comemorações que a Biblioteca Nacional de Portugal dedicou, em 2005, a Cervantes, foi publicado o volume *Ilustradores do Quixote na Biblioteca Nacional*, onde organizei a Antologia: “Cervantes e D. Quixote na Crítica Portuguesa de Oitocentos”, reproduzindo textos de Latino Coelho, de Pinheiro Chagas e de Maria Amália Vaz de Carvalho.

tado de repetir nas ruas de Madrid a lenda romântica de Camões, estendendo o morrião amolgado à caridade dos seus compatriotas” (Coelho *apud* Abreu, 2005, p. 60-61). E, quase a terminar: “em mais de um ponto foram, *como já notámos*, [sublinho] semelhantes os destinos de Camões e de Cervantes, do primeiro poeta português e do mais inspirado filho da musa castelhana.” (Coelho *apud* Abreu, 2005, p. 71).

A biografia de Latino Coelho será mais tarde editada em volume, com um prefácio de Pinheiro Chagas – que julgo o mais informado sobre Cervantes, naqueles tempos –, invocando também ele, como não, a “semelhança” entre as vidas de Cervantes e de Camões e começando por referir que é um dos biógrafos espanhóis, D. Martin Fernandez de Navarrete, quem “fêz notar a singular semelhança que houve entre o destino de ambos” (Chagas *apud* Abreu, 2005, p. 166).

Na verdade, “Escrita e ilustrada com varias noticias y documentos inéditos pertenecientes a la historia y literatura de su tiempo”, tinha o ilustre historiador e académico espanhol publicado, em 1819, em Madrid, na Imprenta da Real Academia Española, uma *Vida de Miguel de Cervantes Saavedra*, na qual, depois de contar da prisão de Cervantes pela suspeita de malversação de dinheiro público, escreve Navarrete:

estos desgraciados acontecimientos de Cervantes son muy parecidos á los del célebre poeta Luis Camoens, á quien después de otros infortunios acusaron algunos malévolos de malversador de los caudales públicos mientras administró la proveeduría de Macao, logrando se le formase causa y pusiese en la cárcel (Navarrete, 1819, p. 166).

E, a pretexto da biografia de Cervantes, conta ainda Navarrete sobre os infortúnios do “desgraciado Camões”:

acrisolada su conducta y comprobada la calumnia de sus enemigos , iba á salir de la prisión cuando lo embargó en ella un hidalgo de Goa por doscientos cruzados á que se decía acreedor ; pero el virey , administrando justicia, amparó generosamente al desgraciado Camoens, que pudo de este modo vivir tranquilo mientras permaneció en aquel país⁵ (Navarrete, 1819, p. 166).

Por fim, no longuíssimo índice onomástico do livro, destaca Navarrete : “Camões (Luis), poeta portugués; fue calumniado y preso en la India, 94; Apreciado de Cervantes, 392”.

De facto, antes de Navarrete tinha já outro biógrafo de Cervantes apresentado e desenvolvido a comparação. É Juan Antonio Pellicer, o ilustre bibliotecário e bibliógrafo, além de tradutor e cervantista, quem, nas páginas finais da sua *Vida de Miguel de Cervantes Saavedra*, publicada em Madrid, por don Gabriel de Sancha, em 1800, escreve⁶:

la pobreza del aparato fúnebre con que fue sepultado Cervantes, y la obscuridad en que vivió, pudieran reducirnos a la memoria los sucesos de la vida y muerte de Luis de Camoens, famoso poeta portugués, entre los cuales se observa mucha conformidad y semejanza.

Camoens fue hidalgo, soldado, poeta y pobre: Cervantes fue todo esto.

Camoens fue de ameno y festivo ingenio; Cervantes lo fue también.

⁵ 1819, publicación de la RAE. 660 págs. Pág. 391: “la permanencia de Cervantes en Portugal”. Tem Navarrete o cuidado de indicar, em itálico, que: “*Las noticias de Camões están tomadas de su Vida, escrita por Manuel Faria de Sousa, que precede a sus Comentarios sobre las Lusíadas: páginas 29.30.33. 42.51.52.53.56.*”

⁶ Para que se veja melhor a estrutura textual da argumentação comparativa, mudei-lhe a disposição gráfica que, no original, é consecutiva.

Camoens peregrinó por varios reynos, y perdió un ojo en la guerra: Cervantes peregrinó también en diversos países, y perdió la mano izquierda en la batalla de Lepanto.

Camoens, estando preso, escribió varias poesías: Cervantes escribió en la cárcel la Historia de Don Quixote.

Camoens vivía de la limosna, que pedía de noche un esclavo que traxo de la India: Cervantes, aunque tenía algunos bienes, recibía socorro de sus amigos y bienhechores.

Camoens recibía del Rey Don Sebastián una pensión tan moderada, que no le impidió morir en un hospital: Cervantes recibía otras del Arzobispo de Toledo y del Conde de Lemos, que lo impidieron de morir en él.

Camoens era de mediana estatura, de nariz larga, *con una elevación no desayrrada en la mitad (testigo de ingenio)*, los ojos vivos, el color blanco, el pelo rubio: Cervantes tenía el cuerpo entre dos extremos, ni grande, ni pequeño, el color vivo, el pelo castaño, la barba y vigotes rubios, los ojos alegres, la nariz corva.

Camoens, poco antes de morir, escribió algunos versos: Cervantes después de recibida la extrema-unción escribió la Dedicatoria del Persiles.

Camoens se enterró con notable pobreza y sin inscripción sepulcral en el convento de las monjas Franciscas de Santa Ana de Lisboa: Cervantes se enterró con pobre aparato y sin epitafio en el convento de las monjas Trinitarias de Madrid.

Camoens permaneció olvidado en el sepulcro hasta que don Gonzalo Coutiño mandó ponerle una lauda ó lápida de mármol, cuando ya se ignoraba el lugar de su sepultura con este epitafio: *Aquí jaz Luis de Camoens, príncipe dos poetas de seu tempo: viveu pobre e miseravelmente, e así morreu.* (1) Cervantes permanece olvidado todavía en el sepulcro, que también se ignora, sin saberse cuando alguna mano benéfica y patriótica le redimirá de aquellas tinieblas, sacándole a la luz de un magnífico cenotafio, donde quedase immortalizada la memoria del bienhechor con la del autor de la incomparable Historia de Don Quixote (Pellicer, 1800, p. 219-221).

Longas foram estas citações que por primeira vez reproduzo, mas que julgo sumamente interessantes.

Termino este assunto. O tempo foge e quero assinalar outros aspectos. Salto muitas décadas, só para notar que o tópico da semelhança entre a vida de ambos esplendidamente traçada por Pellicer (refiro-me também à construção textual da comparação) continuava a ser seguida no livro *Camões e Cervantes*, de Osvaldo Orico, que destaquei no início⁷; depois de começar por recordar e citar, traduzindo, o trabalho de Pellicer, assim começa o capítulo II do livro:

ambos soldados, ambos heróis, ambos sentimentais, ambos infelizes, ambos cristãos, ambos eruditos, ambos mendigantes, ambos valentes, ambos mutilados, ambos proscritos. Camões e Cervantes parecem filho do mesmo capricho do destino, que se satisfaz em forjar a glória no sofrimento e temperar o gênio na desgraça (Orico, 1980, p. 20).

Outra forma de aproximar Camões de Cervantes foi a de considerá-los, cada um deles, as “figuras centrais” das respectivas literaturas nacionais (assim, Fidelino de Figueiredo) ou a de fazer equivaler *Os Lusíadas* ao *Quixote*. Assim, por exemplo, Ramiro de Maeztu (m. 1936) escreve que: “sin *Los Lusíadas* no se puede entender el libro de Cervantes. Pero sin *El Quijote* tampoco se entienden *Los Lusíadas*”, e Jaime Cortesão (m. 1960) a considerar que “*Os Lusíadas* e o *Quixote* são um para o outro o verso e o anverso. Mas quem quiser conhecer a boa moeda, a moeda da lei peninsular, de timbre cheio e de ouro, tem que pesá-las nas duas obras e revê-las nas duas faces”. Ambos citados em epígrafe do capítulo do *Somos todos hispanos*, de Natália

⁷ E que, recorde-se, tem como subtítulo: “(Semelhanças da vida e dessemelhanças da obra)”.

Correia, que, em 1988, lhes segue o espírito e a letra, em defesa de uma certa “hispanidade” ou “peninsularidade”.

Bem diferente foi o propósito com que, em 1961, os pôs lado a lado António José Saraiva num ensaio intitulado “Os Lusíadas”, o ‘Quixote’ e o problema da ideologia oca”, onde faz o que ele próprio diz ser “a análise comparada das duas obras e da sua relação com a conjuntura histórica em que nasceram e a que se referem”. Do confronto, nesta análise, sai mal Camões. “O propósito declarado do poema – escreve A. J. Saraiva – é fundir em estilo épico a ideologia tradicional da nobreza ibérica, a ‘ideologia oca’ de dom Quixote”, que Cervantes critica. E que um “Camões-Quixote” exalta no seu poema⁸. Todos, aqui, julgando (e usando) ambas as obras nos campos ideológico e político.

CAMÕES NA VOZ DE CERVANTES

Torno agora a dados factuais.

São vários os estudos sobre a recepção de Camões em Espanha, de estudiosos de renome⁹, que sempre destacam a importância das quase imediatas traduções de *Os Lusíadas* ao castelhano, – logo duas em 1580 (diz-se que, por ordem de Felipe II) – na divulgação e circulação internacional da obra do poeta português¹⁰. E também, a

⁸ António José Saraiva, em *Vértice* (1961). Reimpresso em *História da Cultura em Portugal*, volume II, 1982. Elemento que já recolhi no referido congresso de 1998 (Abreu, 2000, p. 817).

⁹ Refiro-me a Dámaso Alonso, Figueira Valverde, Victor Aguiar e Silva e Nicolás Extremera.

¹⁰ Escreve Dámaso Alonso: “las versiones castellanas (con la difusión del castellano en el mundo) fueron un gran medio de propaganda de la fama de Camoens y de su obra, cuando esta no se había traducido aún a ningún otro idioma” (1973, p. 35).

importância da sua poesia. Cervantes referiu ambas, épica e poesia, explicitamente, e de forma laudatória. Assim, esses elementos que já Navarrete assinalava na sua biografia – que refere na passagem que já destaquei do Índice: “Apreciado de Cervantes, 392” – e que vários, entre eles eu, temos repetido. Assim, de claro:

1. Logo, em 1585, na sua *Galatea* (Libro primero, 1585) dirigindo-se a Benito Caldera, um dos tradutores de *Os Lusíadas* (1580), escreve Cervantes esta magnífica *laudatio*: “tu, que de Luso el sin igual tesoro/trujiste en nueva forma a la ribera” (Cervantes, 1585, versos 273-274 de “Canto de Calíope”)¹¹.
2. Em 1615, no *Quixote*, II, capítulo 58, diz uma das duas “zagalas” que se preparam para uma representação pastoril: “traemos estudiadas dos églogas, una del famoso poeta Garcilaso, y otra del ex-ceilentíssimo Camoes en su misma lengua portuguesa” (Cervantes, 1989, p. 477).

Recordemos todos os versos com que Cervantes celebra a tradução de Benito Caldera, que Navarrete abreviou:

Tu, que de Luso el sin igual tesoro
trujiste en nueva forma a la ribera
del fértil rio a quien el lecho de oro
tan famoso le hace adonde quiera:
con el debido aplauso y el decoro
debido a ti, Benito de Caldera,
y a tu ingenio sin par, prometo honrarte.
(Cervantes, 1585, versos 273-280 de “Canto de Calíope”).

¹¹ Ainda Dámaso Alonso: “el máximo novelista de España nos ha dejado así una prueba de su admiración por el mayor poeta de Portugal” (1973, p. 43).

POR FIM, AS VIAGENS MARÍTIMAS. A ÉPICA: *Os Lusíadas* E O *PERSILES*

Vimos, pois, que, até há não muito, os estudos comparatistas só contemplavam o *Quixote* para comparar Cervantes com Camões e com *Os Lusíadas*. Mas era preciso olhar para outro Cervantes – o da sua obra última e cimeira, publicada postumamente no ano seguinte ao da sua morte: *Los trabajos de Persiles y Segismunda. Historia Septentrional* (1617). Nela, alcançada já a fama e o reconhecimento dentro e fora da Ibéria¹², concretizou ele, em fim de vida, o seu projecto maior: *o de uma épica em prosa*, de que já tinha Cervantes, por boca do cónego, apresentado o plano no final do *Quixote* de 1605, em conversa entre o cura e o cónego de Toledo. “Que la épica – [tinham eles concluído] – tan bien puede escribirse en prosa como en verso” (Cervantes, 1990, p. 566).

Quem leu atentamente o *Quixote*, logo o primeiro, de 1605, tomou boa conta das “discussões”, ou se preferirem, as “conversas” literárias que nele ocupam lugar destacado. A começar na “condição” e altíssima qualidade leitora do protagonista (e até de mulheres como Marcela e Dorotea). Ora bem. Quase no final do livro de 1605, no capítulo 47, precisamente quando o fazem regressar a casa, enjaulado, vão na comitiva que o acompanha, entre outros, o cura do lugar e o cónego de Toledo e, entre os três, discorrem sobre a “matéria” dos livros de cavalaria “com outras coisas dignas de seu engenho”. Faz, então, o cónego, uma longa caracterização que se pode considerar como um plano para um livro, que disponha de “um longo e espaçoso campo por onde pode correr a pena sem impedimentos”, acabando com estas palavras:

¹² Basta recordar que o *Quixote* estava já traduzido na Inglaterra e parte em França e o que sobre a circulação do livro se diz no início da “Segunda Parte”, de 1615.

siendo esto hecho con apacibilidad de estilo y con ingeniosa invención, que tire lo más que fuere posible a la verdad, sin duda compondrá una tela de varios y hermosos lizos tejida, que después de acabada tal perfección y hermosura muestre que consiga el fin mejor que se pretende en los escritos, que es enseñar y deleitar juntamente, como ya tengo dicho. Porque la escritura desatada destos libros da lugar a que el autor pueda mostrarse épico, lírico, trágico, cómico, con todas aquellas partes que encierran en sí las dulcísimas y agradables ciencias de la poesía y de la oratoria: *que la épica tan bien puede escrebirse en prosa como en verso* (Cervantes, 1990, p. 566, grifo nosso).

Na sua leitura comentada deste capítulo, considera Darío Villanueva que, aquí, o Cónego “se erige em porta-voz do próprio autor do *Q.*”(Villanueva, c1977-2025).

E. Riley, que já em 1962, nesse livro imprescindível que é *Cervantes's theory of the novel*, considerou ser o *Persiles* a “experiência épica” de Cervantes, observa como “aqui se traça uma espécie de plano da novela ideal, que muito bem se pode interpretar como uma descrição do *Persiles*” (Riley, 1962, p. 87). E, por fim, em 2009, Michael Armstrong-Roche publica uma longa tese de 400 páginas sobre o livro, com o título *Cervantes's Epic Novel*¹³. Sempre, um e outro, tendo em conta *Os Lusíadas*.

A épica era, no cânone dos tempos de Cervantes, o mais alto expoente literário. Em português, “o luso tesouro” de Camões parecia ter já preenchido esse campo, tanto o português como o castelhano por via das traduções, em 1580; e em castelhano, existia também algo que não há-de menosprezar-se: *La Araucana*, poema épico, publicado em Madrid, em 1569, onde o español Alonso de Ercilla relata

¹³ Resenhado en *Criticon*, por Pierre Nevoux (2011).

a primeira fase da conquista de Chile, particularmente a Guerra de Arauco que pôs frente a frente espanhóis e mapuches¹⁴. E que, apesar de escrito por um espanhol do bando dos conquistadores, é considerado o poema épico do Chile¹⁵.

Pela minha parte, deixei há muito testemunho de como o poema de Camões me guiou na minha primeira leitura, fascinada, dos “trabalhos” do *Persiles*. Num ensaio, que intitulei “Leer a Cervantes en tierra de Camões. ‘Os Lusiadas’ y ‘El Persiles’: la literatura comparada y la lectura literária” (1999), guiada por teoria e metodologia comparatistas, assumi, então, o papel de um leitor português, não erudito nem conhecedor da literatura clássica nem da épica, mas com a memória literária de *Os Lusíadas* – situação que era a dos meus alunos –, e aí exercitei a leitura do *Persiles*. Composto por quatro livros e dividido em duas partes simétricas, que narram a peregrinação que os protagonistas realizam desde ilhas do norte da Europa até Roma: as duas primeiras, numa viagem marítima, que termina em Lisboa; as duas restantes, de Lisboa até Roma, por terra. Considerei, então, que o facto de, logo no 1º livro, os protagonistas ouvirem uma voz que chegava de outra barca, que cantava “em língua portuguesa”, pode ser o primeiro momento de cumplicidade com o texto. Tanto mais que o que canta aquele português, que se conhecerá como “o enamorado português” (tópico da literatura espanhola daqueles tempos – e que, neste caso, mais tarde saberemos chamar-se Manuel de Sousa Coitiño¹⁶) – é um soneto que desenvolve a conhecida metáfora marítima para falar do amor.

¹⁴ Ver estudo e edição de Isaías Lerner.

¹⁵ Há interessantes estudos comparando *La Araucana* e *Os Lusiadas*.

¹⁶ Figura histórica que tomará, mais tarde, o nome de Fr. Luís de Sousa, escritor renascentista e protagonista da peça de Almeida Garrett e que, tal como Cervantes, esteve cativo em Argel.

Na viagem marítima *inventada* por Cervantes (a *inventio*, claro), desenvolverá ele – que para isso a inventou – todos os motivos que a epopeia clássica lhe oferecia e o recurso narrativo da viagem, que tão bem tinha já experimentado e explorado e aprofundado no *Quixote*. Tempestades, aventuras, encontros, histórias e mais histórias, multiplicidade de narradores e gentes de muitos e variados lugares, de diferentes usos, vestes e línguas. Muitos “trabalhos” e não só os do par protagonista, não poucas vezes tão semelhantes aos da lusíada gente, recursos todos eles herdados dos mesmos modelos literários. E sem esquecer de exercitar em texto o velho *ut pictura poesis* (o episódio das bandeiras no canto oitavo d’ *Os Lusíadas*). Onde? Precisamente, em Lisboa, nos dez dias que ali passam os “peregrinos”, que aproveitam para encomendar a um pintor da cidade que lhes ponha em pintura alguns dos episódios vividos na viagem marítima. Por tudo isto e o mais que tem sido assinalado pelo estudo comparativo de ambas as obras, intitulei uma das minhas comunicações: “E o mar os uniu... Camões e Cervantes: viagem e épica” (1998).

Pouco ou nada conhecida no meio literário português, esta derradeira obra de Cervantes, há, pois, que assinalar a tradução de uma passagem por Camilo Castelo Branco que assim participava na polémica que, então, transcorria sobre se Cervantes e Manuel de Sousa Coutinho tinham travado conhecimento, ou não, durante os respectivos cativeiros na Argélia. E também José Cardoso Pires, que no seu *Lisboa-Livro de Bordo* colocou em epígrafe as palavras de elogio de Lisboa, em enfática exclamação, proferidas quando os peregrinos a avistam, ali aportando: *;Tierra, tierra! aunque mejor diría: ¡cielo, cielo!*¹⁷ Em grata celebração de tal elogio e da importante presença de

¹⁷ Reproduzi o texto de Camilo no pequeno livrinho onde, em edição bilingue, reuni os três capítulos do *Persiles* dedicados ao “enamorado português”, a Lis-

Lisboa no livro, tiveram ali lugar, já neste século, dois congressos cervantistas internacionais dedicados ao *Persiles*¹⁸.

O CERVANTINO SOLDADO POLACO E AS FAÇANHAS CONTADAS POR CAMÕES

Termino com algo que me é muito caro. E que deixo à opinião de quem me lê. Como vimos, claramente explícita é a *laudatio* de Cervantes a *Os Lusíadas*. Não explícita é essa outra referência – que eu e talvez só eu no meio cervantista – insisto em ler como uma referência a *Os Lusíadas*, para a qual chamei a atenção, há tempo já: feita pelo soldado polaco em *Los trabajos de Persiles y Segismunda*. Considerei, então, e continuo a considerar hoje, que as últimas palavras de Ortel Banedre, o soldado polaco, encerram uma homenagem a Camões e à sua epopeia. Diz ele, quando os peregrinos o encontram, já por terras de Espanha, depois de terem partido de Lisboa:

‘quince años he estado en las Indias, en los cuales, sirviendo de soldado con valentísimos portugueses, me han sucedido cosas de que quizá pudieran hacer una gustosa y verdadera historia, especialmente de las hazañas de la en aquellas partes invencible nación portuguesa, dignas de perpetua alabanza en los presentes y venideros siglos. Allí granjeé algúñ oro y algunas perlas, y cosas

boa e às suas gentes: A *Lisboa de Miguel de Cervantes : ¡Tierra, tierra! aunque mejor diría : ¡cielo, cielo!* (2017).

¹⁸ Congresso Cervantista internacional, que teve lugar em Lisboa, na Fundação Calouste Gulbenkian, de 1 a 5 de Setembro de 2003, com ampla divulgação na imprensa, organizado pela Asociación de Cervantistas e que tive a honra de presidir. Dele se publicaram 2 volumes, com o título *Peregrinamente Peregrinos*. Em 2017, de 16 a 18 de Novembro, outro Congresso Internacional, “Cervantes y los mares, en los 400 años del Persiles”, que coordenei, realizado na FCSH, da Universidade Nova, de que se publicou o livro *Cervantes y los mares: en los 400 años del Persiles* (Abreu, 2019).

más de valor que de bulto, con las cuales y con la ocasión de volverse mi general a Lisboa, volví a ella, y de allí me puse en camino para volverme a mi patria, determinando ver primero todas las mejores y más principales ciudades de España.' (Cervantes, 2016, p. 495).

Perguntava-me eu, então, e continuo a perguntar-me: quem pode duvidar de que “esa gustosa y verdadera historia, especialmente de las hazañas de la en aquellas partes invencible nación portuguesa, dignas de perpetua alabanza en los presentes y venideros siglos”, que Ortel Banedre sugere que se faça, tinha sido, precisamente, o que Camões, além do mais, se tinha proposto fazer no seu grande Poema, *Os Lusíadas*? E veja-se as palavras com que o tinha apresentado L. Gómez de Tapia, o autor da outra tradução do Poema, publicada em Salamanca no mesmo ano da de Benito Caldera (1580), na Dedicatória da sua tradução do poema de Camões, que dirige ao Abade de Santa Sofia:

pues viniendo a mis manos una tal obra en lengua portuguesa de los claros hechos que los bellicosos Portugueses en el descubrimiento de las Indias Orientales hicieron, escrita en tal alta poesía que llega a la Eneida, vence la Tebaida, y es poco menos que la Ilíada, o Odisea de Homero, [...] pareciome trabajo no escusado, atrevimiento no loco, empresa y no fin honra acometer su traducción [...] (Gomez de Tapia, 1580, n/p.).

Dir-me-ão, talvez com um sorriso complacente, que exagero em ver nas palavras do soldado polaco uma homenagem ou tão só uma referência de Cervantes a Camões. Mania de comparatista que vê intertextos onde só há coincidências?... Vale. E continuemos a celebrar o Poeta.

REFERÊNCIAS

- ABREU, Maria Fernanda de (ed.). *Cervantes y los mares: en los 400 años del Persiles: in memoriam José María Casasayas*. Berlin: Peter Lang, 2019.
- ABREU, Maria Fernanda de (ed.); ABREU, Nuño (il.). *A Lisboa de Miguel de Cervantes: ¡Tierra, tierra! aunque mejor diría : ¡cielo, cielo!* Lisboa: Colibri, 2017.
- ABREU, Maria Fernanda de. Cervantes e D. Quixote na Crítica Portuguesa de Oitocentos. *Ilustradores do Quixote na Biblioteca Nacional*. Portugal: Biblioteca Nacional, 2005. p. 41-178.
- ABREU, Maria Fernanda de. Cervantes en Portugal. *Peregrinamento peregrinos*. Actas do V Congresso Cervantista, 1 a 5 de setembro de 2003. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2003. p. 3-14. Disponível em: https://cvc.cervantes.es/literatura/cervantistas/congresos/cg_V/cg_V_04.pdf. Acesso em: 27 set. 2025.
- ABREU, Maria Fernanda de. E o mar os uniu ... Camões e Cervantes – Viagem e Épica. *Literatura e Pluralidade Cultural*. Actas do III Congresso da Associação Portuguesa de Literatura Comparada, 1998. Lisboa: Edições Colibri/ Associação Portuguesa de Literatura Comparada, 2000. p. 817-823.
- ABREU, Maria Fernanda de. En Lisboa. Miguel de Cervantes, los lugares y las historias. NARANJO, Esther Bautista; JIMÉNEZ, Jorge Fco Jiménez (eds.). *En el país de Cervantes*. Estudios de recepción e interpretación. Madrid: Visor Libros, 2019. p. 27-50.
- ABREU, Maria Fernanda de. Leer a Cervantes en tierra de Camões. “Os Lusiadas” y “El Persiles”: la literatura comparada y la lectura literaria. In: VILLANUEVA, Darío; MONEGAL; Antonio; BOU, Enric (coord.). *Sin fronteras: ensayos de literatura comparada en homenaje a Claudio Guillén*. Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela [etc.], 1999, p. 113-127.
- ARMSTRONG-ROCHE, Michael. *Cervantes's Epic Novel*. Canada: University of Toronto Press, 2009.
- ALONSO, Dámaso, La recepción de Os Lusíadas en España (1579-1650). *Boletín de la Real Academia Española*, Tomo 53, 1973, p. 33-62.
- ANTUNES, António Lobo Antunes. *As Naus*. Lisboa: Publicações Dom Quixote/Círculo de Leitores, 1988.

CERVANTES, Miguel de. *El Ingenioso Hidalgo Don Quixote de La Mancha*, I e II. Ed. Luis Andrés Murillo. Madrid: Clásicos Castalia, 1989-1990.

CERVANTES, Miguel de. *La Galatea*. Ed. Schevil y Bonilla/Florencio Sevilla Arroyo. Madrid: Imprenta de Bernardo Rodríguez, 1914. Disponível em: https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/la-galatea--1/html/ff48f142-82b1-11df-acc7-002185ce6064_61.html. Acesso em: 23 out. 2025.

CERVANTES, Miguel de. *Los trabajos de Persiles y Segismunda*. Ed. de Carlos Romero Muñoz. Madrid: Ediciones Cátedra, Letras Hispánicas, 2016 [1617].

CORREIA, Natália. *Somos todos hispanos*. Lisboa: O Jornal, 1988.

MACEDO, Helder; ALVAR, Carlos. *Camões e Cervantes/Cervantes y Camões – Contrastes e convergências*. Edição bilingue. Madrid: Instituto Camões; Instituto Cervantes, 2018.

NAVARRETE, Martin Fernandez. *Vida de Miguel de Cervantes Saavedra*. Madrid: Imprenta da Real Academia Española, 1819.

NEVOUX, Pierre. El Persiles como novela épica. *Criticón*, [S. l.], n. 111-112, p. 237-259, 2011. Disponível em: <https://journals.openedition.org/criticon/2576>. Acesso em: 30 set. 2025.

ORICO, Osvaldo. *Camões e Cervantes*. Semelhanças da vida e dessemelhanças da obra. Lisboa: Centro do livro brasileiro, 1980.

PELLICER, Juan Antonio. *Vida de Miguel de Cervantes Saavedra*. Madrid: Gabriel de Sancha, 1800. p. 219-221.

RILEY, Edward C. *Cervantes's theory of the novel*. Oxford: Oxford University Press, 1962.

VILLANUEVA, Darío. Lectura de capítulo XLVII. [*Don Quijote de la Mancha*. Primera Parte]. *Centro Virtual Cervantes*. Instituto Cervantes, c1977-2025. Disponível em: https://cvc.cervantes.es/literatura/clasicos/quijsote/edicion/parte1/cap47/nota_cap_47.htm. Acesso em: 30 set. 2025.

MINICURRÍCULO

MARIA FERNANDA DE ABREU é investigadora integrada do CHAM - Centro de Humanidades. Foi professora de Literaturas e Culturas Comparadas, Portuguesa, Espanhola e Hispano-Americanas na Universidade Nova de Lisboa e, como visitante ou conferencista, em diferentes universidades europeias e brasileiras, e “visiting scholar” em Harvard e Brown

Universities (USA). É Académica correspondente da Real Academia Española e sócia honorária da Asociación de Cervantistas (e condecorada com la Cruz de Oficial de Isabel La Católica). Doutora em Literaturas Românicas Comparadas (1993) com uma tese sobre *Cervantes no Romantismo Português*, nas suas publicações destacam-se os estudos sobre a recepção e diálogos com a obra de Cervantes, as narrativas ibéricas e ibero-americanas, séc. XIX e XX, e as relações literárias e culturais entre Portugal y España. Entre outros, coordenou a secção sobre Géneros da *A comparative history of literatures in the Iberian Peninsula*. V. II (Benjamins Pub., 2016), e editou *Cervantes y los mares* (Peter Lang, 2019).

“Serás lido, Camões”: o diálogo de *O Uruguai* com *Os Lusíadas*

“Serás lido, Camões”: the dialogue of *O Uruguai* with *Os Lusíadas*

Vania Pinheiro Chaves

Universidade de Lisboa / CLEPUL

DOI:

<https://doi.org/10.37508/rcl.2025.nEsp.a1385>

RESUMO

Como é sugerido pelo título, este artigo analisa alguns dos vínculos existentes entre *O Uruguai* e *Os Lusíadas*, bem como o enraizamento dos dois poemas na tradição épica greco-romana. Desde a publicação d'*O Uruguai*, há quem conteste essa ligação e os méritos do poema. Dentro os numerosos aspectos da intertextualização d'*Os Lusíadas* na épica basiliana, são analisados a emulação e o afastamento diverso dos dois épicos de língua portuguesa dos modelos formais da tradição greco-romana, o assunto extraído da História coeva, a temática bélica, a construção do herói, o espírito crítico, o sentido patriótico da mensagem de Camões e de José Basílio da Gama.

PALAVRAS-CHAVE: *O Uruguai*; *Os Lusíadas*; Épica greco-latina; Herói; Guerra; Nacionalismo.

ABSTRACT

As suggested by the title, this article examines some of the links between *O Uruguai* and *Os Lusíadas*, as well as the rootedness of the two poems in the Greco-Roman epic tradition. Since the publication of *O Uruguai*, there are those who dispute this connection and the merits of the poem. Among the numerous aspects of the intertextualization of *Os Lusíadas*

in the Basilian poem, the emulation and the diverse distance of the two Portuguese-language epics from the formal models of the Greco-Roman tradition, the subject extracted from the Coeval History, the war theme, the construction of the hero, the critical spirit, the patriotic sense of the message of Camões and José Basílio da Gama are analyzed.

KEYWORDS: *O Uraguai*; *Os Lusíadas*; Greco-Roman epic poetry; Hero; War; Nacionalism.

INTRODUÇÃO: A RECEPÇÃO DE *O URAGUAI* E *OS LUSÍADAS*

Extraído do verso inicial da “Ode a Camões” (Silva, 1812, p. 249-256), em que José Maria da Costa e Silva¹ presta homenagem ao maior poeta de Portugal, o fragmento de decassílabo utilizado no título deste ensaio (“Serás lido, Camões”) constitui apropriação parcial do mais famoso decassílabo de José Basílio da Gama (“Serás lido, Uraguai. Cubra os meus olhos”; *U*, 5, 140). Revelador de prática intertextual similar a que é aqui abordada, este aproveitamento sugere que o poeta setecentista português – a quem se deve também a mais antiga notícia da paródia basiliana ao famoso episódio do Velho do Restelo (Silva, 1843, p. 395) – visaria possivelmente sugerir a existência de vínculos entre as criações épicas de Basílio da Gama e de Luís de Camões², cuja fama ainda não atingira a culminância atual³.

¹ Nascido em Lisboa em 1788 e falecido em 1854, José Maria da Costa e Silva, poeta, dramaturgo, tradutor e ensaísta, é lembrado hoje quase unicamente pelos dez volumes do seu *Ensaio biográfico-crítico sobre os melhores poetas portugueses* (1850-1855). Admirador de Basílio da Gama, Costa e Silva publicou em 1841 um artigo sobre ele em *O Ramalhete. Jornal de Instrução e Recreio*.

² A referência bibliográfica das citações dos poemas de Camões e de Basílio da Gama é feita através das iniciais *Lus.* (*Os Lusíadas*) e *U.* (*O Uraguai*). Todos os textos aqui transcritos foram atualizados em conformidade com o novo acordo ortográfico.

³ Como frisou Alexei Bueno na conferência de abertura da Comemoração do 5º Centenário de Nascimento de Luís de Camões, organizada pelo Real Gabinete

José Maria da Costa e Silva não foi, contudo, o primeiro a fazer pensar nas ligações entre *O Uruguai* e *Os Lusíadas*, visto que o seu ponto de partida se encontra no Parecer da Real Mesa Censória para a impressão do poema basiliano, redigido por João Pereira Ramos de Azevedo Coutinho⁴. No pressuposto de que a criação épica é de suma dificuldade por estar “sujeita a umas Leis, senão impossíveis, dificultosíssimas de praticar” (Coutinho; Sant’Anna; Novaes, 1769, p. [1]), este censor apontou falhas em todas as produções do gênero épico, inclusive em *Os Lusíadas*. Considerando, portanto, inevitáveis os defeitos do poema basiliano, Azevedo Coutinho reconhece que Basílio da Gama era verdadeiramente poeta e decide que *O Uruguai* era “muito digno da licença [...] para comunicar-se ao público por meio da Imprensa” (Coutinho; Sant’Anna; Novaes, 1769, p. [2]).

Português de Leitura, a epopeia camoniana foi criticada, no período iluminista, por defensores de um neoclassicismo de origem falsamente clássica, cuja incompreensão da estética anterior à Renascença ou da estesia maneirista e barroca, a par com a crença na espúria ideologia do progresso continuado da arte, impedia-os de apreciar o inigualável valor d'*Os Lusíadas*. Basta lembrar as críticas de Voltaire, Verney ou Inácio Garcês Ferreira à épica camoniana, bem como as que enunciou, no Oitocentos, José Agostinho de Macedo ao combater a “adoração” de Camões.

⁴ João Pereira Ramos de Azevedo Coutinho (Rio de Janeiro, 1722 – Lisboa, 1799) teve papel proeminente no governo do Marquês de Pombal, tendo exercido diversas funções, entre as quais as de Deputado da Real Mesa Censória, Membro da Junta de Providência Literária, Procurador da Coroa, Guarda-mor do Real Arquivo. Sua adesão às reformas pombalinas e o seu repúdio aos jesuítas – patentes na escrita dos fundamentos que sustentam o *Compêndio histórico da Universidade de Coimbra* – ajudam a perceber a simpatia com que terá examinado o poema basiliano.

Ainda no Setecentos, Filinto Elísio⁵ e o Padre Manuel de Macedo Pereira de Vasconcelos⁶ situaram Termindo Sipílio – pseudônimo que Basílio adotou ao ingressar na Arcádia Romana – em posição idêntica à de Camões. Filinto, na ode “Os últimos adeus às Musas” colocou-o entre os

que viram do alto Pindo o cume,
Onde ali c’os Virgílios, c’os Homeros
C’os Tassos, c’os *Camões*, Píndaros, Safos
Sem injúria sublimes se sentaram
(Elísio, 1817, v. I, p. 416 [v. 184-187]; grifo nosso).

A elevação do poeta mineiro à altura do lusitano é justificada com o argumento de que Termindo ilustrou o Reino e cantou novos heróis. O árcade português valoriza, em particular, o herói de *O Uruguai* – o General Gomes Freire de Andrade –, que compara aos “Gamas e Albuquerques” (Elísio, 1817, v. I, p. 417 [v. 209])⁷. Por sua vez, o Padre Macedo, na Sátira “Donde nasce que todos indulgentes”, elogia a “nobre e tersa / Locução” de *O Uruguai*, não corrompida por “mouriscas vozes / Da rançosa antigualha” (Macedo, BNP cód. 8630,

⁵ Filinto Elísio, pseudônimo pastoril de Francisco Manuel do Nascimento (Lisboa, 1734 – Paris, 1819).

⁶ Nascido como José Basílio no continente americano, Manuel de Macedo Pereira de Vasconcelos com ele manteve relações ainda não devidamente esclarecidas, sobretudo no que se refere à participação de cada um deles no episódio da Guerra dos Poetas, conhecido por Zamparineida e provocado por uma ode de Macedo em louvor da cantora lírica Ana Zamperini.

⁷ O apreço de Filinto pel’*O Uruguai* e o seu herói se manifesta inclusive na aprovação quer de expressões semelhantes, quer dos seguintes versos do poema basílico: “Descontente e triste / Marchava o General: não sofre o peito / Compadecido; e generoso a vista / Daqueles frios, e sangrados corpos / Vítimas da ambição de injusto império” (*U.*, III, v. 6-10).

v. 85-86 e 88-89). Assegurando que seus versos merecerão o aplauso de todos e serão “arrancados / Da fria mão da morte”, prevê que Basílio terá fama eterna

nos Campos Lísios,
À fresca sombra de viçosos louros,
Que a honrada fronte adornam dos Mirandas,
Dos *Camões*, dos Bernardes, dos Ferreiras
(Macedo, BNP cód. 8630, v. 92-93 e 94-97; grifo meu).

Almeida Garrett e Machado de Assis são, provavelmente, os mais renomados admiradores oitocentistas de *O Uruguai*. O primeiro, no “Bosquejo da história da poesia e da língua portuguesa”, publicado em 1826, vê na épica basiliana “o moderno poema que mais mérito tem” (Garrett, 1826, p. XLVII), mas lastima suas dimensões reduzidas, o que indica comparação implícita com a grandiosidade de *Os Lusíadas*. Igual apreço revela Machado, para quem o americanismo temático e paisagístico de *O Uruguai* constitui valiosa exceção no quadro da literatura do Brasil Colônia, inteiramente escravizada aos modelos europeus (Assis, 1962, p. 660 [1^a ed.: 1895]). Neste caso, o modelo implícito é sem dúvida a epopeia camoniana.

Entretanto, no século XIX, a mais altissonante ligação entre os dois poemas foi estabelecida por Manuel Duarte Moreira de Azevedo nas invocações com que inicia sua biografia de Basílio da Gama. Visando consagrá-lo, o ensaísta convoca os grandes escritores da literatura ocidental, entre os quais Camões, a saudarem o épico mineiro:

Levantai-vos, Homero, do vosso túmulo secular, e vinde saudar
um poeta grande como vós.
[...]
Deixai *Camões*, o vosso leito do hospital, onde repousais há perto
de 300 anos;
[...]

E vós, poeta de Lenora, infeliz Tasso, deixai tirar da coroa que vos orna a fronte, já fria e desbotada pela morte, uma só flor, uma só folha, para dá-la a um poeta infeliz e grande como vós, para oferecê-la a José Basílio da Gama (Azevedo, 1861, p. 25; grifo meu).

A sustentar o seu apelo, Moreira de Azevedo afirma que *O Uruguai* é a “primeira epopeia” brasileira, que nela “tudo é admirável, a grandeza das imagens, a fluidez do verso, a harmonia das palavras, a riqueza das ideias” (Azevedo, 1861, p. 28) e conclui dizendo que Basílio era “um vate rei, sublime como Homero” (Azevedo, 1861, p. 28). Embora não tenha optado por equiparar o poeta mineiro a Camões, ousou alçá-lo aos píncaros em que este estava colocado.

Há, em contrapartida, críticos que contestam a existência de laços entre *O Uruguai* e *Os Lusíadas*, negando, além disso, qualquer mérito ao poema basiliano. Quem de imediato declarou que José Basílio desprezava Luís de Camões foi João Xavier de Matos⁸. Lembrado, sobretudo, através do seu pseudônimo pastoril, Albano Eritreu atacou o árcade brasileiro por ter apontado defeitos na epopeia camoniana e nas de outros poetas antigos e modernos, como se lê nos versos do seguinte soneto:

Se o Cantor Grego, se o Cantor Latino
Sustentar o caráter não souberam
Dos dous grandes poemas que fizeram
De quem tu foste imitador indigno

⁸ Poeta hoje esquecido e de cuja biografia pouco se sabe, Xavier de Matos teve em vida seus poemas editados esparsamente. Sua obra foi depois reunida em três volumes, sob o título *Rimas de João Xavier de Matos, entre os pastores da Arcádia portuense Albano Eritreu. Dedicadas à memória do grande Luís de Camões, etc.*

Se o grande Tasso, se o Camões divino
Milton, Volttere, os que depois viveram
Réus do mesmo delito apareceram
No Tribunal de um crítico maligno

[...]

Qual Poeta nos dás por formulário?
(Matos, BPMP cód. 1129, v. 1-8 e 14).

É, contudo, incontestável que Basílio admirava Homero, Virgílio e Camões, mas rejeitava a obediência cega ao modelo da magnífica criação épica do vate português, como evidencia o soneto em que responde ao árcade português:

Amo o Grego Cantor, gosto de ouvi-lo
Dando ao filho de Tétis peito de aço:
Amo o piedoso herói que imenso espaço
Correu, buscando, em terra estranha asilo,

[...]

Lê pelo teu Camões; canta o amor cego,
Que inda que arte não tens, Amigo Albano⁶,
Alguma natureza eu não ta nego.

(Gama, BNP cód. 3766, v. 1-4 e 12-14).

O URAGUAI E OS LUSÍADAS: EMULAÇÃO E AFASTAMENTO DO MODELO GRECO-LATINO

Os Lusíadas é a mais esplêndida e grandiosa epopeia da Língua Portuguesa produzida no longo período do Classicismo moderno

e *O Uruguai*, embora alguns críticos o neguem⁹, é uma epopeia clássica de pequenas dimensões. Alinhados na ambição de emular os modelos da Antiguidade greco-romana, os dois poemas apresentam as principais marcas estruturais do gênero épico cultivado por Homero e Virgílio¹⁰.

Como Camões, José Basílio utilizou as formas estruturais da epopeia greco-latina, privilegiadas pelas literaturas da Europa moderna. Fê-lo, porém, de modo peculiar. Diferentemente de *Os Lusíadas* – organizados em dez cantos, oitavas e decassílabos rimados segundo o esquema ABABABCC –, *O Uruguai* é composto por cinco cantos não subdivididos em estrofes e por decassílabos brancos, caros aos preceptistas e poetas do Setecentos. A concentração formal e uma reduzida temporalidade contribuem para dar ao poema basiliano características peculiares e mais próximas da criação dramática.

Em consonância com o mais replicado modelo greco-latino, a epopeia camoniana inicia com uma Proposição altissonante (*Lus.*, I, 1-3), de todos sobejamente conhecida. A abertura d'*O Uruguai* abandona essa tradição, pois a proposição é antecedida pela inusitada descrição de uma batalha recém-acabada:

⁹ Entre eles, destaca-se Antonio Cândido, que enquadra *O Uruguai* na estética árcade e defende que sua natureza é “primeiramente, lírica; em seguida, heróica; finalmente, didática” (Cândido, 1964, p. 133).

¹⁰ Sobre as semelhanças e diferenças entre os dois mais importantes poemas épicos da língua portuguesa publiquei nesta mesma revista um artigo no ano 2000.

Fumam ainda nas desertas praias
 Lagos de sangue tépidos, e impuros,
 Em que ondeiam cadáveres despidos,
 Pasto de corvos. Durainda nos vales
 O rouco som da irada artilheria.¹¹
 (U., I, v. 1-5).

Só depois desse quadro trágico vem uma Proposição curta e singela, presa a uma ainda mais breve Invocação: “MUSA, honremos o Herói, que o povo rude / Subjugou do Uruguai, e no seu sangue / Dos decretos reais lavou a afronta.” (U., I, v. 6-8).

Quão diversa é a genérica musa de *O Uruguai* das Tágides a quem Camões pede “som alto e sublimado” e “estilo grandíloco e coerente” (*Lus.*, I, 4, 5-6).

Distingue, por sua vez, os dois poemas a muito extensa e original Dedicatória camoniana¹² (*Lus.*, I, 7-18), transformada por Basílio num sucinto pedido de proteção acompanhado pela inusitada oferta de versos futuros:

¹¹ Semelhantes e terríveis imagens do desfecho de um combate se encontram num episódio do Canto III d’*Os Lusíadas*, como se lê nos seguintes versos: “Cabeças pelo campo vão saltando, / Braços, pernas, sem dono e sem sentido / E doutros as entradas palpitando / Pálida a cor o gesto amortecido / [...] / Correm rios do sangue desparzido” (*Lus.*, III, 52, 1-6).

¹² Vitor Aguiar e Silva considera a Dedicatória, “sob o ponto de vista poetológico, a parte mais original e mais relevante do ritual introdutório de *Os Lusíadas*”, pela sua anômala extensão e sobretudo por ter como objeto D. Sebastião, “personagem fundamental para a compreensão do argumento do poema”, dado que Camões via nesse “herói futuro [...] o garante da existência soberana e livre de Portugal” (2008, p. 100-101).

Herói¹³, e Irmão de Heróis, saudosa, e triste,
Se ao longe a vossa América vos lembra,
Protegei os meus versos. Possa entanto
Acostumar ao voo as novas asas,
Em que um dia vos leve.

(*U.*, I, 12-16).

Em conformidade com a fórmula canônica adotada por Camões e seus antecessores greco-latinos, a narração d'*O Uruguai* começa *in medias res* e, tal como n'*Os Lusíadas*, o relato dos acontecimentos anteriores é entregue pelo poeta-narrador externo a algumas personagens.

Aproximam também os dois poemas a escolha de matéria histórica e a intenção de verdade, em detrimento da matéria mítica ou fabulosa da *Ilíada*, da *Eneida* ou do *Orlando Furioso*. Camões declara “verdadeiras” as façanhas que narra (*Lus.*, I, 11) e Basílio explica em nota que *O Uruguai* nasceu do desejo de corresponder ao interesse de pessoas que em Roma o procuraram “para saberem com fundamento as notícias do Uruguai” (*U.*, I, nota).

Contrapondo-se ao modelo preferido por autores antigos e modernos, o assunto abordado pelos nossos dois épicos foi extraído de acontecimentos mais ou menos próximos da época em que foram poetizados. O distanciamento histórico é, no entanto, bem maior em *Os Lusíadas*, cuja ação nuclear é a descoberta do caminho marítimo para a Índia, realizada em 1497-1498 pela armada comandada por Vasco da Gama. Mais de setenta anos separam aquela viagem da publicação da epopeia camoniana (1572) e menos de vinte a edição *princeps* de *O*

¹³ O herói referido é Francisco Xavier de Mendonça Furtado (1701-1769), a quem o poema é dedicado. Irmão do Marquês de Pombal, ele governou o território do Grão Pará e Maranhão (1751-59).

Uruguai (1769) da Guerra Guaranítica (1753-1756) que nele é narrada¹⁴. Situada em data muito próxima da escrita do poema, a história narrada n’*O Uruguai* não transgride uma regra fundamental do discurso da poesia épica, mas era suficiente para impossibilitar Basílio da Gama de fantasiar em demasia os acontecimentos. Acresce que o assunto exigia discrição, pois o Marquês de Pombal rejeitara o Tratado de Madrid, cuja execução é enaltecida no poema.

Na narrativa central d’*Os Lusíadas* e d’*O Uruguai*, engastam-se episódios complementares canônicos na tradição épica. Em Camões juntam-se ao relato da descoberta do caminho marítimo para as Índias acontecimentos que, em vários episódios, resumem a História de Portugal, dos primórdios da sua fundação até data posterior à da viagem de Vasco da Gama. Em Basílio, prendem-se à narrativa da execução do convênio de 1750 na região do rio Uruguai e à consequente luta para sujeitar os ameríndios incitados à rebeldia pelos seus padres, apenas dois episódios: o das visões de Lindoia e o das pinturas do templo missionário, ambos estreitamente ligados à narrativa central. O primeiro é apresentado como posterior à ação nuclear, apesar de ser historicamente anterior. O segundo integra no relato central uma súmula de ações maléficas praticadas pela Companhia de Jesus noutros tempos e espaços. Enaltecidas pela recepção da epopeia camoniana, as expansões espaço-temporais da matéria épica n’*O Uruguai* são condenadas por vários comentaristas que parecem ignorar tratar-se

¹⁴ Pouco sinalizado, o tempo histórico revela imprecisão característica do discurso épico e, como preconizava a poética clássica, é bastante reduzido, não ultrapassando o limite de um ano. A concentração temporal da narrativa exigiu uma manipulação deformadora do acontecimento histórico recriado, que se estendeu por um período de aproximadamente quatro anos. A criação de uma intriga onde as peripécias ocorrem em sucessão vertiginosa parece visar também ao objetivo particular de obter um efeito mais dramático, ou melhor, de dar à intriga certo colorido trágico.

de um aspecto típico das epopeias de matriz greco-latina. Basílio da Gama difere, contudo, de Camões por reduzir ao mínimo os episódios complementares que, independentemente do seu significado ideológico, são tal como n’*Os Lusíadas* parte essencial do processo de poetização da História realizado pelo escritor mineiro.

Herança também da Antiguidade, o plano do sobrenatural está fortemente presente e duplicado em maravilhoso cristão e mitologia greco-latina n’*Os Lusíadas*, mas é reduzido ao mínimo n’*O Uruguai*, devido, sem dúvida, à busca setecentista do natural e do racional¹⁵, bem como à sobrevalorização da utilidade da literatura em detrimento do prazer e da beleza propiciados por aqueles artifícios típicos do gênero épico.

Na epopeia camoniana, as divindades da mitologia greco-latina e do cristianismo – inexistentes no poema basiliano – têm intervenção fundamental no desenvolvimento da trama. Na épica basiliana, o sobrenatural se manifesta apenas em dois momentos através da “estranha” ação dos ameríndios Cepé e Tanajura. O primeiro aparece, depois de morto, a Cacambo, incitando-o atacar os europeus invasores do seu território. Contudo, tal aparição – crucial no desenvolvimento da intriga – é posta em dúvida pelo narrador:

não podia entanto
O inquieto Cacambo achar sossego.
No perturbado interrompido sono,
Talvez fosse ilusão, se lhe apresenta
A triste imagem de Cepé despido
Pintado o rosto do temor da morte
(U., III, 48-53; grifo meu).

¹⁵ No século XVIII, alguns preceptistas portugueses e europeus, avessos ao maravilhoso e ao sobrenatural, reprovaram os abusos da imaginação na epopeia camoniana.

Em contrapartida, não são questionados os poderes sobrenaturais de Tanajura, que “lia pela história do futuro” (*U.*, III, 203) e pôde, portanto, mostrar a Lindoia a destruição de Lisboa causada pelo terremoto de 1755, sua reconstrução ordenada pelo Marquês de Pombal e a expulsão dos jesuítas de Portugal. Outro acontecimento essencial do relato é atribuído pelo poeta – ainda que de forma dubitativa – à ação daquela “Visionária, supersticiosa” (*U.*, III, 204):

Dizem que Tanajura lhe pintara
Suave aquele gênero de morte,
E talvez lhe mostrasse o sítio, e os meios.
(*U.*, IV, 220-222).

A TEMÁTICA GUERREIRA

Embora *Os Lusíadas* seja uma narrativa de viagem, a guerra e a luta pelo poder nele desempenham papel de grande importância. Para Vitor Aguiar e Silva, a matéria do poema são “os feitos bélicos praticados em terra e no mar” pelos portugueses (2008, p. 99). Isabel Almeida lembra que Camões começa falando em “armas”¹⁶, termina com a iminência de futuros combates, enganando-se, porém, ao prever a vitória de D. Sebastião nas lutas que comandou no Norte da África (*Lus.*, X, 155-156). A estudiosa anota, outrossim, que o poeta ao centrar a atenção em casos concretos da história humana é para nela reconhecer um processo em cujo desenrolar se acumulam episódios bélicos nascidos do desejo de ter e de poder¹⁷.

¹⁶ Conferir: “As armas e os barões assinalados / [...] / Em perigos e guerras esforçados / Mais do que prometia a força humana” (*Lus.*, I, 1, 1-6).

¹⁷ Agradeço a Doutora Isabel Almeida as informações que constam no artigo inédito sobre a presença da guerra n’*Os Lusíadas*.

No passado remoto da Lusitânia, Camões destaca a figura de Viriato, que chefiou a luta dos habitantes da região contra os romanos que visavam anexar a Península Ibérica ao seu império. Vasco da Gama, a quem ele entrega a narração da História de Portugal, descreve as “batalhas sanguinosas” (*Lus.*, I, 17, 4) de Ourique, do Salado e de Aljubarrota, nas quais os portugueses buscaram preservar o poder no seu território. No final do poema, Tétis revela ao Gama os inúmeros combates que seus compatriotas iriam travar no Oriente aonde ele acabara de chegar:

Cantava a bela Deusa que viriam
Do Tejo, pelo mar que o Gama abriria,
Armadas que as ribeiras venceriam
Por onde o Oceano Índico suspira;
E que os gentios Reis que não dariam
A cerviz sua ao jugo, o ferro e ira
Provariam do braço duro e forte,
Até render-se a ele ou logo à morte.

(*Lus.*, X, 10, 1-8).

A mesma camonista frisa a beligerância dos lusitanos contra aqueles que se opõem ao projeto imperial de dominação que caracteriza o Portugal de então. O que está patente no episódio passado na ilha de Moçambique, em que “a gente portuguesa” oculta inicialmente seu poderio militar e, em seguida, qual “animal atroce, [...] / Derriba, fere e mata e põe por terra” (*Lus.*, I, 88, 5-8).

Criação épica de tema guerreiro, *O Uruguai*¹⁸ se centra na luta dos portugueses pela posse do território missionário que lhes coubera no acordo luso-espanhol de 1750 e nas artimanhas da Companhia

¹⁸ *O Uruguai* apresenta uma multiplicidade de “temas guerreiros” (Chaves, 2000b, p. 81-103), cuja origem remonta aos poemas homéricos (cf. Miniconi, s. d.).

de Jesus para impor a fé cristã em todo o mundo, enquanto recolhia vantagens político-econômicas. Apenas uma única batalha é narrada no poema, na qual foram reunidos os dois recontros bélicos da Guerra Guaranítica, em que o exército luso-espanhol, possuidor de poderoso armamento somado à estratégia militar europeia, dizimou rapidamente os nativos. N'*O Uraguai*, as tropas comandadas por Andrade derrotam os ameríndios, armados apenas com arcos e flechas. Destaca-se na luta, “co’ exemplo, e co’as palavras”, o valente Cepé, morto, entretanto, pelo “Espanhol, [que] Com a pistola lhe fez tiro aos peitos” (*U.*, II, 312 e 345-346).

Malgrado o propósito de exaltar o herói, Basílio descreve com sobriedade as suas ações bélicas, assim como as do seu exército, perspectivadas em geral coletivamente. Em contrapartida, assumem, sobretudo, a forma de ações individuais, as passagens que focam as proezas guerreiras dos ameríndios. Para além das intenções veristas, o realce dado a estes guerreiros consubstancia um sentido basilar do poema. A valorização do heroísmo do indígena constitui, no entanto, uma inversão das práticas da poesia épica, pois sobreleva a bravura dos opositores à do herói e de seus pares.

Acatando talvez os ditames da *bienséance* clássica, *O Uraguai* evita os motivos sangrentos e violentos, todavia empregues na abertura do poema em que é apresentado um retrato abominável do final de uma batalha, que relembra o quadro camoniano da luta de Afonso Henriques contra os Mouros, na qual “Corre[ra]m rios do sangue desparzido” e se viram “Cabeças pelo campo [...] saltando / Braços, pernas, sem dono e sem sentido / E doutros as entranhas palpitan-do” (*Lus.*, III, 52, 1-3).

OS HERÓIS CAMONIANOS E O HERÓI DE JOSÉ BASÍLIO DA GAMA

Como na matriz greco-latina, o herói d'*Os Lusíadas* tal como o d'*O Uruguai* são anunciados na Proposição. Embora Vasco da Gama ocupe o primeiro plano na construção narrativa d'*Os Lusíadas*, os camonianos atuais não o consideram o herói do poema¹⁹, e sim, como sustenta Hélio Alves (1999), o “*primus inter pares*”, dos quais são contadas ações igualmente relevantes para os objetivos da epopeia. A dimensão coletiva do herói camoniano é explicitada na extensa Proposição, em que Camões declara cantar “[...] os barões assinalados / Que [...] / Passaram ainda além da Taprobana” (*Lus.*, I, 1, 1-4), os

[...] Reis que foram dilatando
A Fé [e] o Império
[...]
E aqueles que por obras valerosas
Se vão da lei da morte libertando

(Lus., I, 2, 2-6).

No poema basiliano, “o Herói, que o povo rude / Subjugou do Uruguai, e no seu sangue / Dos decretos reais lavou a afronta” (*U.*, I, 6-8) é uma figuração épica do General português Gomes Freire de Andrade, que vence os indígenas na campanha militar que comandou. Pré-designado herói na Proposição, Andrade se encaixa na definição de protagonista de Philippe Hamon (1972): é a personagem mais presente na narrativa; a que realiza maior número de funções e as mais importantes; vitorioso e glorificado, pertence ao espaço moral privilegiado pelo poeta.

¹⁹ Para Aguiar e Silva (2008), a prova irrefutável de que o herói isolado do poema não é o Gama se encontra no “também” inscrito na sua apresentação: “Dou-vos também aquele ilustre Gama, / Que pera si de Eneias toma a fama (*Lus.*, I, 12, 7-8).

Ainda que Vasco da Gama e o General Andrade sejam comparados aos antigos modelos do herói épico, diferenciam-se deles por algumas das suas características e ações. Heróis da Idade Moderna, eles não têm os traços de brutalidade e selvageria, nem a grandeza heroica do enfrentamento pessoal, arriscado e violento, dos heróis de Homero. Nenhum dos dois participa diretamente nos combates²⁰, o que é uma marca essencial da ação dos heróis greco-romanos. Situados na retaguarda e possuindo armas muito mais potentes do que as dos seus adversários, limitam-se a comandar. Não sendo superiores ao restante da humanidade, cumprem fielmente a sua missão.

Protagonista vitorioso e incensado na narrativa d'*O Uruguai*, o general português é construído não só através das ações que realiza, mas também das características enunciadas por um narrador solidário, cuja adesão está expressa no discurso por meio do emprego englobante da primeira pessoa do plural, em formas tais como “noso general” (*U.*, I, 28) ou “por nós a vitória se declara” (*U.*, III, 285). Vasco da Gama difere de Andrade seja por se mostrar vacilante e temeroso em algumas situações, pondo até mesmo em dúvida o êxito da sua missão²¹, seja porque o narrador lhe aponta certos traços negativos²². A sua conduta se singulariza por manifestações pontuais de violência, de embuste, de soberba, bem como de preconceito ou

²⁰ Andrade não aparece na cena da batalha travada entre o seu exército e os amérindios, ressurgindo quando ela termina a olhar horrorizado para os mortos e feridos (*U.*, III, 6-9).

²¹ O Gama confessa que, estando prestes a embarcar, temeu o insucesso da viagem (*Lus.*, IV, 87), isso também acontecendo durante as tempestades em alto mar.

²² Diversos estudiosos apontam como seu principal traço positivo a tenacidade com que levou a cabo a missão de que o encarregou o rei; outros valorizam o fato de o Gama ter vencido o medo quando enfrentou o Adamastor.

de desprezo pelos povos dos territórios em que aporta²³. De exemplo serve o já mencionado episódio da Ilha de Moçambique, em que o Gama ataca com força desmedida uma povoação desprotegida, atingindo sobretudo os mais frágeis:

Não se contenta a gente Portuguesa,
Mas, seguindo a vitória, estrui e mata;
A povoação sem muro e sem defesa
Esbombardeia, acende e desbarata.

(Lus., I, 90, 1-4).

Tal violência é justificada no poema pela ação persecutória de Baco que divulgara “falsidades” a respeito dos malignos propósitos e attitudes dos portugueses (o que veio a confirmar-se na história posterior da Expansão colonial):

Tenho destes Cristãos sanguinolentos,
Que quasi todo o mar têm destruído
Com roubos, com incêndios violentos;
E trazem já de longe engano urdido
Contra nós; e que todos seus intentos
São pera nos matarem, e roubarem,
E mulheres e filhos cativarem.

(Lus., I, 79, 2-8).

Outros traços negativos da personalidade de Vasco da Gama se manifestam em Calecute, onde ele promete ao Samorim amizade e comércio mutuamente proveitoso, a fim de obter o seu acordo para

²³ Segundo Isabel de Almeida, da Costa da África à do Malabar, a expedição que comandou trouxe consigo desaire, estranheza, confronto. Para Hélio Alves, os cantos III, IV e V estão repletos de exemplos de ofensas do Gama aos nativos, que ele desconsidera e cuja cultura e religião ofende.

o estabelecimento dos portugueses na Índia. Enganadoras tais promessas contradiziam as reais intenções do monarca que ele representa e cujo intento de conquista armada e obtenção de riquezas conhecia e secundava:

Armas e naus e gentes mandaria
Manuel, que exercita a suma alteza
Com que a seu jugo e Lei so(b)meteria
Das terras e do mar a redondeza;
Que ele não era mais que um diligente
Descobridor das terras do Oriente.

(*Lus.*, VIII, 57, 3-8).

Quando, sequestrado pelo Catual (*Lus.*, VIII, 94), o emissário de D. Manuel opta por comprar “co a fazenda a liberdade” (*Lus.*, VIII, 92, 8), exibindo a seguir ações pouco heroicas:

Ele, vendo que já lhe não convinha
Tornar a terra, por que não pudesse
Ser mais retido, sendo às naus chegado
Nelas estar se deixa descansado.

[...]

Veja agora o juízo curioso
Quanto no rico, assi(m) como no pobre,
Pode o vil interesse e sede imiga
Do dinheiro, que a tudo nos obriga.

(*Lus.*, VIII, 95, 5-8; 96, 5-8).

Contrapondo-se a Vasco da Gama, Andrade tudo faz para tentar evitar o confronto com os ameríndios e seus catequistas. Avesso à violência, ele se esforça primeiramente na tentativa de convencer os caciques Cepé e Cacambo a não lutar contra a sua potente artilharia que iria cobrir as “campinas [da região] / De semivivos, palpitan-

corpos” (*U.*, II, 160-161). Forçado, porém, a lutar, o General português procura defender o seu exército, o que acontece quando evita que o incêndio ateado por Cacambo destrua o acampamento das suas tropas (*U.*, III, 134-141). Demonstrando em várias situações o desgosto pela残酷 e destruição que a guerra provoca, Andrade sossega o tumulto após a vitória, “Reprime a militar licença, e a todos / Co'a grande sombra ampara” (*U.*, V, 127-128). O comandante do exército português encarna alguns valores do ideal humano do Iluminismo, tais como o repúdio à guerra, o apreço pelo trabalho, a visão otimista do progresso civilizacional, a fraternidade e a piedade.

De qualquer modo, o navegador e o general protagonizam o programa imperial e colonialista dos respectivos monarcas. Cumprindo deveres políticos, cívicos, religiosos e morais próprios do seu tempo, consubstanciam modelos de comportamento epocais e valores nacionais. Andrade o explicita com clareza quer no relato que faz aos aliados espanhóis sobre os antecedentes e o início da campanha militar na região do rio Uruguai (*U.*, I, v. 160-164 e 169-172), quer no diálogo que trava com os caciques ameríndios em busca de sujeitá-los pacificamente:

Por mim te fala o Rei: ouve-me, atende,
E verás uma vez nua a verdade.
[...]
O Rei é vosso Pai: quer-vos felices.
Sois livres, como eu sou; e sereis livres,
Não sendo aqui, em outra qualquer parte.
Mas deveis entregar-nos estas terras.
Ao bem público cede o bem privado.
O sossego de Europa assim o pede.
Assim o manda o Rei. Vós sois rebeldes,
Senão obedeceis

(*U.*, II, 117-118; 133-139).

A VISÃO CRÍTICA DE CAMÕES E DE BASÍLIO DA GAMA

Na construção d'*Os Lusíadas*, a glorificação da “epopeia” das navegações e a celebração dos grandes feitos dos portugueses são contraditadas por algumas passagens em que se sobressai a visão crítica reveladora da invulgar dimensão reflexiva de Camões, nem sempre sublinhada na recepção do poema. Nesse conjunto, destaca-se o muito estudado episódio do Velho do Restelo. Figura anônima, popular e austera, este ancião surge na altura em que é narrada a partida da armada de Vasco da Gama e é caracterizado como “descontente”, de “aspecto venerando” e dotado de “saber só d’experiências feito” (*Lus.*, IV, 94). Num longo e solene discurso contra as viagens de exploração marítima realizadas pelos portugueses, ele deplora os desastres decorrentes da busca de novas rotas e territórios, o despovoamento de Portugal, ao mesmo tempo que condena a ambição de glória, a cobiça de riquezas e o projeto imperial que movem os homens e a Coroa:

– Ó glória de mandar! ó vã cobiça
Desta vaidade, a quem chamamos Fama!
[...]

A que novos desastres determinas
De levar estes Reinos e esta gente?
Que perigos, que mortes lhe destinas
[...]
Que promessas de reinos e de minas
De ouro, que lhe farás tão facilmente?

(Lus., IV, 95, 1-2; 97, 1-6).

Alguns camonistas vêem no Velho do Restelo a encarnação das vozes que, na época, condenaram as navegações e a expansão²⁴ e que Camões não ocultou devido ao seu compromisso com a “verdade nua e crua”; outros o interpretam como alter ego do próprio poeta, inconformado com o abandono das praças da África²⁵ e da luta contra os mouros, em favor da conquista da Índia. Outros ainda se têm detido na análise das fontes clássicas²⁶ subjacentes na idealização e redação do episódio.

Há, por outro lado, quem estranhe as invectivas do Velho do Restelo, visto que elas se contrapõem à exaltação das conquistas marítimas e dos triunfos militares dos portugueses que constitui o cerne d’*Os Lusíadas*. Para Salvatore d’Onofrio (1970), a originalidade de Camões decorre exatamente da paradoxal mistura da celebração e condenação do acontecimento fulcral da epopeia, o que foge a qualquer influência clássica e não tem precedente da poesia épica. Em seu entender, é “o espírito crítico, que, juntamente ao sentimento humano do Poeta, a certa altura se revela e se afirma, em contraste com todas as exigências da épica clássica, para criar um momento de crise acerca dos valores da epopeia portuguesa” (D’Onofrio, 1970, p. 78).

Postura crítica similar está patente também noutras passagens. Isabel Almeida (2018) demonstrou que Camões teve a audácia de criticar o clero, os nobres, os parasitas e até mesmo os reis, cuja figura é

²⁴ Nesse sentido, ele seria uma representação simbólica do povo ou até mesmo de Portugal.

²⁵ Quase no final do poema, Camões cede a palavra a Tétis para expressar o seu desejo de ver os portugueses voltarem a lutar “Contra a lei dos imigos Sarraceños” (*Lus.*, IX, 94, 4).

²⁶ Cf. os comentários de Faria e Sousa na edição de *Os Lusíadas* (1972) e o artigo de Rebelo Gonçalves sobre a fala do Velho do Restelo (1937).

“manchada” por variados defeitos. É o caso de Pedro I, que vingou o assassinato de Inês de Castro mandando matar os responsáveis pela sua morte (*Lus.*, III, 130) e de D. Fernando, seu filho, “remisso e sem cuidado algum”

Que todo o Reino pôs em muito aperto;
Que, vindo o Castelhano devastando
As terras sem defesa, esteve perto
De destruir-se o Reino totalmente;
Que um fraco Rei faz fraca a forte gente.
(Lus., III, 138, 4-8).

Além de culpar os “Reis, que às vezes a privados / Dão mais que a mil que esforço e saber tenham” (*Lus.*, VIII, 41, 3-4), censura seus mais altos representantes, entre os quais o “ilustríssimo Albuquerque”, cuja fama é escurecida por ter punido com a morte um soldado que se apaixonara por uma escrava. Condenando, por sua vez, o “vil interesse e sede imiga / Do dinheiro, que a tudo nos obriga.” (*Lus.*, VIII, 96, 7-8), Camões exorta os reis e a elite a mudar de procedimento, ao mesmo tempo que manifesta simpatia pelas classes populares:

E ponde na cobiça um freio duro,
E na ambição também, que indignamente
Tomais mil vezes, e no torpe e escuro
Vício da tirania infame e urgente
[...]

Ou dai na paz as leis iguais, constantes,
Que aos grandes não dem o dos pequenos,
[...]
E todos tereis mais e nenhum menos:
Possuireis riquezas merecidas,
Com as honras que ilustram tanto as vidas
(Lus., IX, 93, 1-4; 94, 1-8).

Questionando, finalmente, o clero que se considera semelhante a Tomé, mas não segue os seus passos, afirma que os representantes da Igreja não cumprem o dever de “pregar a santa Fé” (*Lus.*, X, 119, 4) e recomenda que

Tenham Religiosos exercícios
De rogarem, por vosso regimento,
Com jejuns, disciplina, pelos vícios
Comuns; toda ambição terão por vento,
Que o bom Religioso verdadeiro
Glória vã não pretende nem dinheiro.

(Lus., X, 150, 3-8).

A faceta crítica é tão evidente n’*O Uruguai* que alguns estudiosos sobrelevam a vertente satírica do poema à sua natureza épica. Para Afrânio Peixoto, um dos mais conhecidos detratores da obra, “o mérito principal do ‘Uruguai’ foi pragmático, anti-jesuítico, ‘pombalino’” (Peixoto, 1941, p. XXXII). Para Antonio Cândido, o poema, sendo “por ventura a mais bela realização poética do nosso Setecentos”, tem a “finalidade ostensiva de atacar os jesuítas e defender a intervenção pombalina nas Missões” (Cândido, 1961, p. 116). Tais aspectos estão patentes nos dois discursos proferidos pelo General português. No primeiro, Andrade explica aos militares espanhóis que a sua presença na região se deve à necessidade de fixar as fronteiras da colônia brasileira (“Que mais certos sinais nos dividissem”; *U.*, I, 164), eliminando “As desordens dos povos confinantes” (*U.*, I, 163), cujos “Padres os incitam e acompanham / Que, à sua discrição, só eles podem / Aqui mover, ou sossegar a guerra” (*U.*, I, 184-186). No segundo, procura fazer ver aos caciques ameríndios a racionalidade da sua ação:

ouve-me, atende,
E verás uma vez nua a verdade.
Fez-vos livres o céu, mas se o ser livres
Era viver errantes e dispersos,
Sem companheiros, sem amigos, sempre
Com as armas na mão em dura guerra,
Ter por justiça a força, e pelos bosques
Viver do acaso, eu julgo que inda fora
Melhor a escravidão que a liberdade.
Mas nem a escravidão, nem a miséria
Quer o benigno Rei que o fruto seja
Da sua proteção. Esse absoluto
Império ilimitado, que exercitam
Em vós os Padres, como vós, vassalos,
É império tirânico, que usurpam.
Nem são Senhores, nem vós sois Escravos.

(U., II, 117-132).

O ataque à Companhia de Jesus é, todavia, mais profundo e fundamentado nas notas que acompanham o discurso poético.

Reflexo de práticas áulicas comuns tanto na Antiguidade como no Classicismo moderno, o louvor ao Marquês de Pombal não é uma atitude venal, como argumentaram vários comentaristas. O elogio do governo pombalino tem como substrato a ação benéfica para a colônia brasileira do todo-poderoso Ministro, o que não poderia deixar de ser do agrado de um poeta ligado à terra natal por forte vínculo afetivo.

Tanto a crítica como o encômio são n’*O Uraguai* manifestações da adesão de Basílio da Gama às correntes setecentistas antijesuíticas e iluministas. Orientação similar transparece, como já foi mencionado, na visão negativa da guerra, na crença no progresso, na valorização do trabalho. Esses conteúdos ideológicos, a par com a redução

do épico, são para o autor da *Formação da literatura brasileira* “soluções adequadas ao *epos* setecentista e constituem o maior mérito d’*O Uruguai*” (Candido, 1964, p. 137).

No entanto, a condenação, no discurso do herói, da “ambição de injusto império” (*U.*, III, 10) levada a cabo pela Companhia de Jesus no território americano é idêntica à pretensão do colonizado português, ao exigir que os nativos entreguem suas terras, porque assim o decidiram os reis ibéricos e “O sossego de Europa assim o pede” (*U.*, II, 138). Crítica mais profunda ao colonialismo é produzida por Cepé, quando, em resposta a Andrade, afirma que os seus rejeitam a submissão e têm direito ancestral ao território que habitam:

todos sabem
Que estas terras, que pisas, o Céu livres
Deu aos nossos Avôs; nós também livres
As recebemos dos antepassados.
Livres as hão de herdar os nossos filhos.
Desconhecemos, detestamos jugo,
(*U.*, II, 177-182).

Cacambo, por sua vez, denuncia que seus Avós foram vítimas da perfídia europeia e aponta as riquezas americanas de que já se apossaram os portugueses, concluindo o seu discurso com um lamento em que parece ecoar a fala do Velho do Restelo:

Gentes da Europa, nunca vos trouxera
O mar e o vento a nós. Ah! Não debalde
Estendeu entre nós a natureza
Todo esse plano espaço imenso de águas.
(*U.*, II, 171-174).

Assim, José Basílio da Gama, ao apontar as reais causas da guerra travada n’*O Uruguai*, enaltece e critica a empresa colonial portugue-

sa, tal como o faz Camões, em relação às façanhas marítimas dos Lusíadas.

INTERTEXTUALIDADE E APROPRIAÇÕES DE *Os Lusíadas* N’*O Uruguai*

Na impossibilidade de examinar a emulação criativa de *Os Lusíadas* em inúmeras passagens d’*O Uruguai*²⁷, detengo-me no que, em consonância com vários críticos, aproxima a descrição da morte de Lindoia do episódio de Inês de Castro. O parentesco entre eles decorre, em primeiro lugar, da tradicional inserção de motivos amorosos em narrativas épicas de conteúdo político²⁸ – especificamente a expansão do domínio português até o Oriente, na épica camoniana, e para o sul do continente americano, no poema de Basílio da Gama. Como a morte de Dido, as de Inês e Lindoia se devem a uma relação amorosa tornada impossível por razões diversas. Há, todavia, mais semelhanças entre o acontecido a Dido e a Lindoia, pois as duas se suicidam motivadas pela perda do ser amado, ao passo que Inês é assassinada por decisão do pai de seu amante com o propósito de separá-los. Em contrapartida, aproximam os nossos poetas, o tom melancólico dos versos que encerram a história das suas heroínas e a simpatia que elas lhes despertam²⁹.

²⁷ Reminiscências de *Os Lusíadas* espalhadas pelo poema basiliano têm sido apontadas, ao longo do tempo, pelos críticos, entre os quais Clóvis Monteiro, Afrânio Peixoto, Hamilton Elia, Gilberto Mendonça Teles, Aderaldo Castello e Massaud Moisés.

²⁸ Virgílio, o mais famoso antecessor dos nossos poetas, conta, na *Eneida*, história dos amores de Dido e Eneias.

²⁹ N’*O Uruguai*, a simpatia e a emoção do poeta se evidenciam na promessa do funeral que Balda recusara a Lindoia (*U.*, III, 214-217). Semelhante postura está patente n’*Os Lusíadas* na tentativa de lembrar à Inês as “memórias alegres” que ela tinha do seu príncipe (*Lus.*, III, 120 e 121).

Menos estudada é a relação do segmento do verso basiliano “Foge, foge, Cacambo” (*U.*, III, 63) com o “fuge, fuge Lusitano” de *Os Lusíadas* (*Lus.*, II, 61, 2), ambos devedores de Heitor no episódio virgiliano em que ele aparece em sonho a Eneias e o aconselha a abandonar Troia (*E.*, II, 268-297). Em Camões³⁰, a ordem dada tem a mesma intenção da virgiliana: fazer com que Vasco da Gama e seus homens escapem dos perigos que os ameaçam. N’*O Uruguai*, o verso de que Basílio se apropriou visa incitar Cacambo a realizar ação contrária.

A épica basiliana se diferencia d’*Os Lusíadas* por não ser um deus mitológico quem se dirige a Cacambo, e sim um índio morto na luta contra os europeus e, como tal, pessoalmente interessado na vitória do seu povo. Mais importante, porém, é o fato de Cepé, ao contrário de Mercúrio, não pretender convencer o companheiro a fugir, mas fazê-lo sentir-se envergonhado com a ordem de fuga. O cacique falecido na corajosa luta contra o invasor censura Cacambo por estar a dormir num momento em que poderia surpreender o inimigo e mais facilmente derrotá-lo. O emprego da expressão camoniana pelo poeta mineiro contrapõe a ação não heroica do Gama à valentia de Cacambo, que ousou atacar (embora sem êxito) um inimigo muito mais poderoso. Através desse jogo intertextual, a resistência trágica de Cacambo sobressai na comparação com a cautela vitoriosa de Vasco da Gama, tal como o aproveitamento do motivo e do discurso de Camões (e de Virgílio) sublinham a originalidade de Basílio da Gama.

³⁰ N’*Os Lusíadas*, por decisão de Júpiter, a embaixada de Mercúrio consegue impedir o Gama de aportar em Mombaça e evitar que caia na “cilada que o Rei malvado tece / Por [o] trazer ao fim e extremo dano” (*Lus.*, II, 61, 3-4).

A QUESTÃO PATRIÓTICA E NACIONAL

Cabe, por fim, abordar uma faceta quase ignorada do vínculo existente entre os dois poemas em análise. É sabido de todos que *Os Lusíadas* visam exaltar os “pátrios feitos valerosos” (*Lus.*, I, 9, 7) realizados pelos múltiplos heróis do poema desde as remotas origens da nação até o tempo em que Camões o escreveu. Cada herói é, como assinala Hélio Alves (1999), uma sinédoque da identidade portuguesa, enquanto Isabel Almeida entende que, no Período Filipino e no da Restauração, a epopeia camoniana contribuiu para a sustentação de um “sentido de nação”, ao defender as fronteiras de Portugal na Península Ibérica e ao louvar a sua expansão no globo terrestre (Isabel, 2018, p. 32).

Há, em contrapartida, quem denuncie a visão lusocêntrica inscrita na grandiloquente exaltação dos feitos dos Portugueses, o que não discrepa das práticas da poesia épica. Menos vulgar é talvez a atitude arrogante de Vasco da Gama³¹ face ao Outro, tal como o emprego pelo poeta de adjetivos, expressões e sintagmas que repetidamente o depreciam, como exemplificam: “torpe Ismaelista” (*Lus.*, I, 8, 6), “gentes enojosas de Turquia” (*Lus.*, I, 64, 6) ou “Mouro, com tenção / De peito venenoso e tão danado (*Lus.*, I, 70, 5-6). Embora prevaleça largamente o desprezo pelos muçulmanos – caracterizados como falsos, malvados, brutos, pérfidos –, outros povos e gentes, entre os quais os indianos, os negros ou os gentios, são igualmente tratados de forma ofensiva. Exemplos: “De Africa toda, gente fera e estranha” (*Lus.*, III, 103, 2); “um estranho vir de pele preta / [...] / Selvagem mais que o bruto Polifemo” (*Lus.*, V, 27, 6; 28, 4); “do bárbaro Gentio / A

³¹ Outros portugueses são também assim caracterizados, como se lê nos seguintes fragmentos: “Afonso verás, soberbo e ovante (*Lus.*, III, 73, 5) e “Veloso [...] de arrogante, crê que vai seguro (*Lus.*, V, 31, 1-2).

supersticiosa adoração (*Lus.*, VII, 49, 1-2); “os Naires infernais” (*Lus.*, X, 13, 5).

Também *O Uruguai* pode ser lido como a épica da criação da pátria brasileira, mas sem um sentido autonômico, posto que o desejo de ruptura com Portugal ainda não se manifestara na colônia “brasileira”, fosse em ações concretas, fosse em textos literários. O próprio poeta o sugere ao invocar o “Gênio da inculta América”, que o inspira e “levant[a] nas seguras asas” (*U.*, IV, 284 e 286). A brasiliade do poema tem sido, porém, negada por críticos que não perceberam que a apologia da execução do Tratado de Madrid³² – a que se opuseram Pombal e os Jesuítas – sobrepõe-se, na construção formal e na produção do sentido d’*O Uruguai*, ao elogio ao Primeiro Ministro português e ao combate à Companhia de Jesus.

O fato de o acordo implicar a entrega aos espanhóis da rica Colônia do Sacramento, prejudicando o comércio de Portugal, levou Pombal a conseguir a sua anulação. Fazendo tábua rasa do acontecido, Basílio da Gama narra com épico entusiasmo a demarcação das novas fronteiras meridionais do Brasil e a sujeição a Portugal dos indígenas que habitavam a região. Ao celebrar aquele tratado, Basílio dá voz a anseios específicos de seus conterrâneos e se coloca ao lado de Alexandre de Gusmão, que, com os olhos postos na terra natal, negociou um convênio que assegurava dois dos três elementos indispensáveis à constituição do futuro Estado brasileiro: território e população. Ao dar destaque à apologia de Pombal e ao ataque aos Inacianos, o poeta mineiro conseguiu fazer passar a concretização a nível do imaginário da formação da pátria brasileira.

Sendo *Os Lusíadas* indubitavelmente a epopeia da construção da identidade portuguesa, urge reconhecer n’*O Uruguai* a “epopeia” do

³² Cf. Chaves, 1996.

colono luso-brasileiro para conquistar o território pátrio e nele inserir as populações autóctones. José Basílio da Gama deixa igualmente transparecer na obra a ambiguidade essencial da cultura brasileira, pois dá estatuto de herói ao conquistador e mascara o genocídio e a dominação do autóctone na construção do Brasil.

recebido: 27/05/2025 aprovado: 29/06/2025

REFERÊNCIAS

- (D') ONOFRE, Salvatore. O Velho do Restelo e a consciência crítica de Camões. *Revista de História*, São Paulo, USP, v. 40, n. 81, p. 75-89, 1970.
- ALMEIDA, Isabel “Veja agora o juízo curioso”. *Os Lusíadas: poesia e consciência identitária*. In: ALVES, Fernanda Mota; HAMMER, Gerd; LOURENÇO, Patrícia (org.). *Identidades em trânsito*. Vila Nova de Famalicão: Húmus/Centro de Estudos Comparatistas, 2018. p. 27-48.
- ALVES, Hélio João dos Santos. *O sistema da poesia épica quinhentista*. Camões, Corte Real e os contemporâneos. Tese de doutoramento. Évora, Universidade de Évora, 1999
- ASSIS, Machado de. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Aguilar, 1962. v. III, p. 660 e 801-809.
- AZEVEDO, Manuel Duarte Moreira de. José Basílio da Gama. In: AZEVEDO, Manuel Duarte Moreira de. *Ensaios biographicos*. Rio de Janeiro: Typ. de F. A. de Almeida, 1861. p. 25-28.
- CAMÕES, Luís de. Os Lusíadas. In: CAMÕES, Luís de. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Aguilar, 1963. p. 1-264.
- CANDIDO, Antonio. Letras e ideias no período colonial. In: HOLANDA, Sergio Buarque de. *História geral da civilização brasileira*. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1961. v. I, t. 2, p. 103-125.
- CANDIDO, Antonio. O disfarce épico de Basílio da Gama. In: CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira. Momentos decisivos*. 2. ed. rev. São Paulo: Martins, 1964. v. 1, p. 133-142.
- CHAVES, Vania Pinheiro. A glorificação do Tratado de Madrid, forma original da brasiliade de *O Uruguai*. In: TEIXEIRA, Ivan. *Obras poéticas de Basílio da Gama*. São Paulo: EdUSP, 1996. p. 451-468.

- CHAVES, Vania Pinheiro. José Basílio da Gama, o Camões brasileiro?. *Convergência Lusíada*, Rio de Janeiro, v. 15, n. 17, p. 379-392, 2000a.
- CHAVES, Vania Pinheiro. *O despertar do gênio brasileiro*. Uma leitura de *O Uruguai* de José Basílio da Gama. Campinas: Editora da Unicamp, 2000b.
- COUTINHO, João Pereira Ramos de Azevedo; SANT’ANNA, Francisco Xavier de; NOVAES, Pedro Viegas de. Parecer para publicação de *O Uruguai*. Lisboa, Real Mesa Censória, 25/IX/1769. ANTT, Ms. Censura 1769 nº 107.
- ELÍSIO, Filinto. Ode. Os últimos adeus às Musas, dedicados ao Senhor Alexandre Sané. In: ELÍSIO, Filinto. *Obras completas*. 2. Ed. emen. e acresc. Paris: A. Bobée, 1817. v. I, p. 409-422.
- FARIA E SOUSA, Manuel de. *Lusíadas de Luís de Camões*: comentadas por Manuel de Faria e Sousa. 2v. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1972.
- FERREIRA, Inácio Garcez. *Lusíada*. Poema épico de Luis de Camões, príncipe dos poetas de Espanha... t. I. Nápoles: Oficina Parriniana, 1731; t. II. Roma: Oficina de Antonio Rossi, 1732.
- GAMA, José Basílio da. *O Uruguay*. Poema de ... na Arcadia de Roma Termindo Sipilio dedicado ao Ill.mo e Ex.mo Senhor Francisco Xavier de Mendonça Furtado Secretario de Estado de S. Magestade Fidelissima. Lisboa: Regia Officina Typografica, 1769.
- GAMA, José Basílio da. Parodia Camões. Canto 4º Estancia 94. e seg^{tes} – Imitação, ou Versão, dirigida em particular á Légoa da Póvoa, em Tercetos da Elegíada de Monteiro; e em geral a enchente de todos os seus arrôtos satiricos, e vaidade da sua Sciencia. BNP, 8630: *Zamparinea Metrica-Laudatica-Satyrica ou Collecção das Obras Poéticas pró, e contra, feitas em Lisboa á Cantora Italiana, Anna Zamparine, e ao Padre Manoel de Macedo*. 1774, p. 157-168 [Anônimo].
- GAMA, José Basílio da. Soneto. Amo o Grego Cantor, gosto de ouvi-lo. BNP, Códice 3766, fl. 1v.
- GARRETT, Almeida. Bosquejo da historia da poesia e lingua portugueza. In: GARRETT, Almeida. *Parnaso lusitano ou Poesias selectas de auctores portuguezes antigos e modernos*, t. I. Paris: Casa J. A., 1826. p. VIII-LXVII.
- GONÇALVES, Francisco Rebelo. *Dissertações camonianas*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1937.

- HAMON, Philippe. Pour un statut sémiologique du personnage. *Littérature*, Paris, n. 6, p. 86-110, 1972.
- MATOS, João Xavier de. *Soneto. Se o Cantor Grego, se o Cantor Latino*. BPMP, Códice 1129. p. 96.
- MINICONI, Pierre-Jean. *Études de thèmes ‘guerriers’ de la poésie épique gréco-romaine, suivi d’un index*. Paris: PUF, s. d.
- PEIXOTO, Afrânio. Nota preliminar. In: José Basílio da Gama. *O Uraguai*. Edição comemorativa do Segundo Centenário. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras, 1941. p. VII-XXXVII.
- SILVA, José Maria da Costa e. A Camões. Ode. In: LEÃO, Desiderio Marques. *Jornal poético, ou Coleção das melhores composições, em todo o gênero, dos mais insignes poetas portugueses, tanto impressas, como inéditas, oferecidas aos amantes da nação por Desidério Marques Leão, livreiro ao Calhariz*. Lisboa: Impressão Regia, 1812. p. 249-256.
- SILVA, José Maria da Costa e. Domingos Monteiro d’Albuquerque e Amaral. *O Ramalhete. Jurnal d’ Instrucção e Recreio*, Lisboa, v. VI, p. 395, 1843.
- SILVA, José Maria da Costa e. José Basílio da Gama – poeta. *O Ramalhete. Jurnal de Instrucção e Recreio*, Lisboa, v. IV., p. 21-24, 1841.
- SILVA, Vitor Aguiar. A epopeia, Os Lusíadas e as leituras antológicas. In: SILVA, Vitor Aguiar. *A lira dourada e a tuba canora: novos ensaios camonianos*. Lisboa: Livros Cotovia, 2008. p. 93-107.
- VASCONCELOS, Padre Manuel de Macedo Pereira de [Assinado: Macedo]. Sátira “Donde nasce que todos indulgentes”. BNP, Códice. 8630: *Zamparineida métrica-laudatica-satirica*, p. 102-108. [Assinado: Macedo].
- VIRGÍLIO. *Eneida*. Tradução de Manuel Odorico Mendes. [S. l.]: eBooks Brasil, 2005. Disponível em: <https://www.ebooksbrasil.org/adobeebook/eneida.pdf>. Acesso em: 30 set. 2025.

MINICURRÍCULO

VANIA PINHEIRO CHAVES é Professora Associada (aposentada) da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa. Coordenadora do da LI 1 GI 3 (Brasil: literatura, memória e diálogos com Portugal) do Centro de Literaturas e Culturas Lusófonas e Europeias (CLEPUL) da FLUL. Mestre e Doutora em Literatura Brasileira pela Universidade de Lisboa. Docência e investigação em Literatura e Cultura Brasileira. Publicações: *Diálogos luso-brasileiros, Os portugueses e Portugal na ficção brasileira*. (com Z. Burianová, K. Ritterova e E. Pereira), 2024; *Literatura de Cordel. Olhares interdisciplinares* (com Ana M. P. Morão, F. M. Silva, F.M. Ferreira e I. Loussada), 2023; *Brasil/Portugal: diálogos sobre literatura* (com M. A. Ribeiro e V. Camilo), 2022; *Caminhos cruzados: os portugueses e Portugal na ficção brasileira* (com A. M. L. Mello e Jacqueline Penjon) 2021; *As Senhoras do Almanaque. Catálogo da produção de autoria feminina* (com I. C. Lousada e C. Abreu), 2015; *O despertar do gênio brasileiro. Uma leitura de O Uruguai de José Basílio da Gama*, 2000; *O Uruguai e a fundação da Literatura Brasileira*, 1997.

A máquina do (novo) mundo: o poema “Vila Rica”, de Cláudio Manuel da Costa

*The machine of the (new) world: the poem Vila Rica, by
Cláudio Manuel da Costa*

Sérgio Alcides

Universidade Federal de Minas Gerais

DOI:

<https://doi.org/10.37508/rcl.2025.nEsp.a1413>

RESUMO

No poema heroico *Vila Rica*, de 1773, Cláudio Manuel da Costa aborda a pacificação da Guerra dos Emboabas e a fundação das primeiras vilas da Capitania de Minas Gerais. Embora não se sirva aí da oitava-rima utilizada nos *Lusíadas*, o autor faz diversas alusões à obra-prima de Luís de Camões. Entre estas, duas têm grande importância na estrutura narrativa do poema: o gigante Itamonte aparece na paisagem mineira como irmão de Adamastor, também empenhado em impedir a passagem dos conquistadores; e, no meio dos sertões, um engenho maravilhoso oferece ao herói a revelação de glórias futuras, tal como na Ilha dos Amores a máquina do mundo se apresenta a Vasco da Gama. Entretanto, na obra luso-brasileira, ambas as passagens se voltam para especificidades do povoamento e da colonização do Novo Mundo, e em particular para o tema da melancolia, associado à violência da exploração econômica, em contraposição à perspectiva de uma ordem civil, que o autor relaciona com o próprio ofício da poesia.

PALAVRAS-CHAVE: Cláudio Manuel da Costa; Poesia luso-brasileira; Capitania de Minas Gerais; *Vila Rica*; Melancolia.

ABSTRACT

In the heroic poem *Vila Rica* (1773), Cláudio Manuel da Costa addresses the pacification of the War of the *Emboabas* and the founding of the first towns in the Captaincy of Minas Gerais. Although he does not employ the *ottava rima* used in *The Lusiads*, the author makes several allusions to Luís de Camões's masterpiece. Among these, two are of great importance to the poem's narrative structure: the giant Itamonte appears in the Minas landscape as the brother of Adamastor, likewise intent on preventing the conquerors' passage; and, in the midst of the backlands, a marvelous contrivance offers the hero a revelation of future glories, just as in the Isle of Love the “machine of the world” is revealed to Vasco da Gama. In the Luso-Brazilian work, however, both episodes are redirected toward the specific circumstances of settlement and colonization in the New World, and in particular toward the theme of melancholy, associated with the violence of economic exploitation, in contrast with the prospect of a civil order, which the author links to the very craft of poetry.

KEYWORDS: Cláudio Manuel da Costa; Luso-Brazilian Poetry; Captaincy of Minas Gerais; *Vila Rica*; Melancholy.

A uma vida de poeta “pelo mundo em pedaços repartida”, corresponde outra, em livro, igualmente espalhada por vários lugares. Por exemplo, na remota Capitania das Minas Gerais, em pleno século XVIII. Na cidade de Mariana, no dia 22 de junho de 1789, um Camões foi encontrado na biblioteca particular do cônego Luís Vieira da Silva, então detido por envolvimento na conspiração que ficou conhecida como a Inconfidência Mineira. Passaram três dias, e logo acharam outro, em Vila Rica, entre os livros pertencentes ao poeta e advogado Cláudio Manuel da Costa, também preso, sob a mesma acusação. Depois de tantas andanças nas Índias e em outras partes do Oriente, Luís de Camões ainda tinha mais algumas desventuras a “viver” no continente americano, onde nunca pôs os pés, mas chegou encadernado. Um exemplar dos *Lusíadas* está na lista dos bens confiscados ao eclesiástico: um volume “com notas de Faria” (que

deve ser Manuel de Faria e Sousa). Já o outro “traslado de sequestro” arrola “um tomo” das *Obras* do vate português (*Autos [...]*, 1982, v. 6, p. 89, 98 e 313).

Se Camões esteve de corpo presente na frente oriental do colonialismo português, no hemisfério ocidental se viu como *corpus* literário, em sucessivas edições. Nessa condição, marcou de modo intenso e constante a esfera letrada da colonização, como referência e exemplo para a escrita da poesia luso-brasileira. O arco de sua presença canônica ativa, como objeto clássico de imitação e emulação, estende-se por mais de duzentos anos, desde finais do século XVI até a eclosão do movimento romântico, mais de uma década depois da Independência do Brasil. É assim que a cadêncie das estâncias dos *Lusíadas* ecoa nas oitavas de épicos de matéria brasílica, como a *Prosopopeia*, de Bento Teixeira, publicado em 1601, e o *Caramuru*, de Frei José de Santa Rita Durão, de 1781. De maneira análoga, sem a mesma estrofização, diferentes recursos camonianos são retomados por Cláudio Manuel da Costa em seu poema heroico *Vila Rica*, especialmente sugestivo para tratar da relação entre o exemplo luso e seu novo contexto, americano. Datada de 1773, a obra toma por tema a imposição da ordem civil na Capitania das Minas Gerais. E nela o leitor se depara com alusões diretas às passagens do gigante Adamastor e da “máquina do mundo”, do grande poema de 1572.

Lembremos que, desde a Antiguidade, o termo “clássico” denotava uma excelência digna de servir como modelo (cf. Zumthor, 1975, p. 94). O que quer dizer que, na América portuguesa, tal como no reino de Portugal, o poeta dos *Lusíadas* integrava o cânone de autoridades “modernas” para as práticas letradas, lado a lado com os valores “antigos” de Homero e Virgílio, para a poesia épica, ou Horácio e Ovídio, por exemplo, para a lírica.

Isso, no entanto, não significa que a “atualização” dessas práticas – ou seja: a efetivação de seus preceitos gerais em textos literários espe-

cíficos – viesse apenas reproduzir ou “repor” no ultramar um padrão uniforme, infenso a contextos, motivações e talentos particulares. É verdade que a organização da cultura letrada na época moderna era toda pautada pelo cultivo da retórica clássica, articulada ao cânone, de um lado, e, de outro, à tópica, como tesouro de “lugares-comuns” recorrentes na tradição (os *tópoi*, o plural em grego de *tópos*, que quer dizer “lugar”). A “arte do bem dizer” e do “bem escrever” se embasava no já “bem dito” ou “bem escrito” (cf. Fumaroli, 1994, p. ii). Mas, entre o *tópos* letrado e o *locus* existencial de sua elocução, intervêm a história e a experiência, impassíveis de prescrição pela tratadística.

A retórica clássica prescrevia a imitação e a emulação de autores canônicos. Porém essas práticas não representavam a mesma coisa, na Capitania de Minas Gerais, na segunda metade do século XVIII, e em Lisboa, na mesma época. Ao associar seu poema *Vila Rica* a passagens bem conhecidas dos *Lusíadas*, Cláudio Manuel faz mais do que dar cumprimento a tratados de poética: também reivindica um pertencimento, para ele problemático, à cultura letrada; declara o reconhecimento de suas instituições; e afirma politicamente um objeto – sua “pátria” ou terra natal – na esfera dessa tradição oriunda de outro continente. E por que seria problemática para ele essa afirmação? Onde estaria o problema? Ele próprio o apontou, com cristalina autoconsciência, no “Prólogo” de suas *Obras*, de 1768: “não são estas” – adverte – “as venturosa praias da Arcádia, onde o som das águas inspirava a harmonia dos versos. Turva e feia, a corrente destes ribeiros, primeiro que arrebate as ideias de um Poeta, deixa ponderar a ambiciosa fadiga de minerar a terra, que lhes tem pervertido as cores” (Costa, 1996, p. 47; cf. Alcides, 2003, p. 93-108). A dualidade constitutiva da condição de letrado – oscilando entre os vínculos naturais e políticos, na terra, e sua cidadania “áerea” na República das Letras – exacerbava-se na situação colonial. O poeta podia não

ser aí estrangeiro, mas a poesia e suas práticas eram, enquanto fosse precário nesse espaço o estabelecimento da cultura letrada e suas instituições.

Fazia parte do ofício do vate colonial o esforço para ajustar a tópica clássica ao *tópos* não antevisto pela tradição, o lugar não-comum que a um só tempo é “pátria” e destrerro (cf. Alcides, 2008). É assim que vemos um irmão de Adamastor – que a fabulação de Cláudio Manuel chamou de Itamonte – despontar na paisagem mineira, emoldurando o território ambicionado pela colonização. O gigante se ergue entre as montanhas como protetor dos tesouros que atraem os cobiçosos, e parece empenhado em obstruir a passagem do colonizador

que faria
Grande serviço ao Rei, se a Serrania
Vencesse, e além passasse, e visse a testa
Do soberbo Itamonte

(Costa, 1996a, p. 378, *Vila Rica I*, v. 39-42).

Em nota, o poeta desvela a ficção: “*Itamonte*. Serra vulgarmente chamada *Itacolumim*, ou *Itacunumim*, nome pátrio que quer dizer *pedra pequena*. A Vila está situada nas faldas deste penhasco” (Costa, 1996b, p. 1.081).

O leitor logo reconhece o gigante como personificação do Pico do Itacolomi, que domina o panorama de Ouro Preto, a antiga Vila Rica dos tempos coloniais. O adjetivo “pátrio” tem aí o valor de “local”, assim como o substantivo “pátria”, muito recorrente na obra de Cláudio Manuel, não designa uma entidade política (na acepção que viria a se tornar dominante só a partir do século XIX), e sim a “terra natal”. Trata-se tão só do local de nascimento do autor, mas não meramente, porque, embora não manifeste caráter “nacional”, nem

sequer como antecipação “proto-nacionalista”, não deixa de apresentar um teor político. A própria recorrência do termo já constitui uma afirmação das Minas pátrias no interior do império português, como domínio civil contraposto aos sertões americanos.

O *Vila Rica*, poema heróico em dez cantos, está composto por dísticos rimados, em estrofes irregulares – forma que o autor buscou no exemplo então recente da *Henríada*, de Voltaire, publicada em 1723. Nela, o pensador francês se exercita como poeta, para celebrar os feitos de Henrique de Navarra (o rei da França Henrique IV). O tema, do século XVI, serve a Voltaire para atacar o fanatismo religioso e louvar o empenho político em busca da paz – que no entrecho do poema é alcançada quando o rei decreta em 1598 o Edito de Nantes, que instituiu a liberdade de culto, para pôr fim à guerra entre católicos e protestantes huguenotes (cf. Roulin, 2005, p. 61-87). O argumento do *Vila Rica* também se liga a uma ação política pelo apaziguamento: Antônio de Albuquerque, governador das capitâncias unidas de Rio de Janeiro, São Paulo e Minas do Ouro, nomeado em 1709, sai em expedição aos sertões mineiros para acabar com o conflito entre pioneiros paulistas e adventícios reinóis (a chamada Guerra dos Emboabas), e consolidar o domínio da Coroa portuguesa na região. Com esse fim, o herói da narrativa estabelece ali um ordenamento civil, com a fundação das primeiras vilas da capitania, entre elas a capital, Vila Rica.

O poema, entretanto, só foi publicado postumamente, em 1839, embora em diversos códices manuscritos apareça completo e pronto para ser levado ao prelo, com a data de 1773 (cf. Aguiar, 2007). Constam deles os principais aparatos da praxe setecentista, como uma “Carta-dedicatória” ao segundo Conde de Bobadela, o ex-governador José Antônio Freire de Andrade, e um prólogo dirigido “ao leitor” – e mais o “Fundamento histórico”, em prosa, no qual o poeta escreve uma história do povoamento e da colonização de Minas Gerais.

Alguns testemunhos também trazem a epígrafe, apanhada na passagem da *Eneida*, de Virgílio, em que a expansão de Roma por Augusto é profetizada: “Ultra garamantas, et Indos proferet imperium” (“Para além de Garamantes e Indos há de dilatar o império”; Virgílio, 2022, p. 338-339, *Eneida*, VI, 794-795). Os enlaces mais explicitados, a Virgílio e a Voltaire, permitem a Cláudio Manuel esquivar-se da vasta sombra de Camões, sem deixar de filiar-se à mesma tradição (a da *Eneida*) e ainda inserindo-se num contexto específico da poética setecentista (o da *Henríada*). Não podemos esquecer que uma das referências fundamentais para a poética da epopeia no tempo de Cláudio Manuel era justamente o “Ensaio sobre a poesia épica”, de 1726, escrito por Voltaire para acompanhar seu poema sobre Henrique de Navarra – ao qual o mineiro se refere em nota (Costa, 1996b, p. 1.079).

Esquivando-se da sombra, Cláudio Manuel pode atrair o modelo de um modo até melhor, com alusões de grande força e considerável importância na estrutura de seu poema. A figura de Adamastor se ergue bem no meio dos *Lusíadas*, quando a frota de Vasco da Gama se apresta a dobrar o Cabo das Tormentas (Camões, 2000, p. 225, *Lus.*, V, 39-60); o penhasco tinha sido desterrado para aquela parte remota do continente africano depois de derrotado na guerra dos gigantes contra Zeus e os deuses do Olimpo (a chamada “Gigantomaquia”). A seu irmão Itamonte coube petrificar-se noutro desterro, no continente contraposto, do outro lado do oceano Atlântico; mais precisamente, ele despontaria na região que viria a ser demarcada como a Capitania das Minas Gerais, entre as conquistas sul-americanas da Coroa portuguesa. No *Vila Rica*, ele desempenha um dos principais papéis do “paralógico maravilhoso” (Lopes, 1985, p. 16) e é o ponto de chegada da expedição do herói-colonizador, só atingido ao final da narrativa (*Vila Rica*, X, 7-9).

É bem conhecido o episódio camoniano, quando os navegadores se deparam com a figura do monstro, “robusta e válida / De disforme

e grandíssima estatura” (*Lus.*, V, 39, 3-4). Adamastor mostra na dura face os índices do temperamento melancólico:

O rosto carregado, a barba esquálida,
Os olhos encovados, e a postura
Medonha e má, e a cor terrena e pálida;
Cheios de terra e crespos os cabelos,
A boca negra, os dentes amarelos.

(*Lus.*, V, 39, 4-8).

A compleição do gigante assim metamorfoseado é dominada pela terra, o elemento que a fisiologia antiga associava à bile negra ou melancolia – o humor como ela frio e seco (cf. Klibansky *et al.*, 1989, p. 39ss). Não fosse o monstro, aliás, desde o berço um “filho da terra”: conta Hesíodo que os gigantes nasceram do sangue que salpicou o corpo de Gaia (a Terra), quando Urano foi castrado pelo titã Cronos, seu filho (Hesíodo, 2007, p. 112-13, *Teogonia*, 185). Diante dos navegadores lusitanos, depois de ameaçá-los, o próprio colosso se apresenta:

Fui dos filhos aspérrimos da Terra,
Qual Encélado, Egeu e o Centimano;
Chamei-me Adamastor, e fui na guerra
Contra o que vibra os raios de Vulcano.

(*Lus.*, V, 51, 1-4).

Pelo que ele conta, sua única fraqueza e maior causa de sua ruína foi o amor ilícito pela nereida Tétis, filha de Nereu e da deusa mariinha Dóris (*Lus.*, V, 52ss). Ao pretender agarrá-la, tomado de paixão,vê-se de súbito abraçando um penhasco, até nele converter-se e ficar “junto de um penedo, outro penedo” (*Lus.*, V, 56, 8). Pelos seus atrevimentos, ele era castigado desse modo:

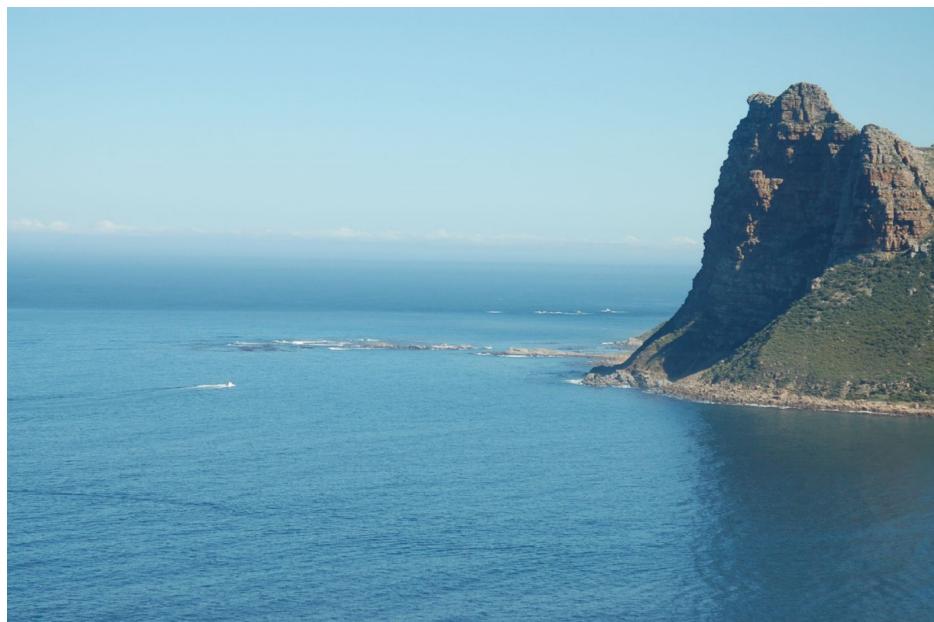
Converte-se-me a carne em terra dura;
Em penedos os ossos se fizeram;
Estes membros que vês, e esta figura,
Por estas longas águas se estenderam.
Enfim, minha grandíssima estatura
Neste remoto Cabo converteram
Os Deuses; e por mais dobradas mágoas,
Me anda Tétis cercando destas águas.

(*Lus.*, V, 59, 1-8).

Ao final do relato, vendo a comoção que causara entre os navegadores, Adamastor se apazigua e desfaz-se a tempestade que tinha convocado. As tormentas prometidas se transformam em esperança benfazeja para a navegação do Gama.

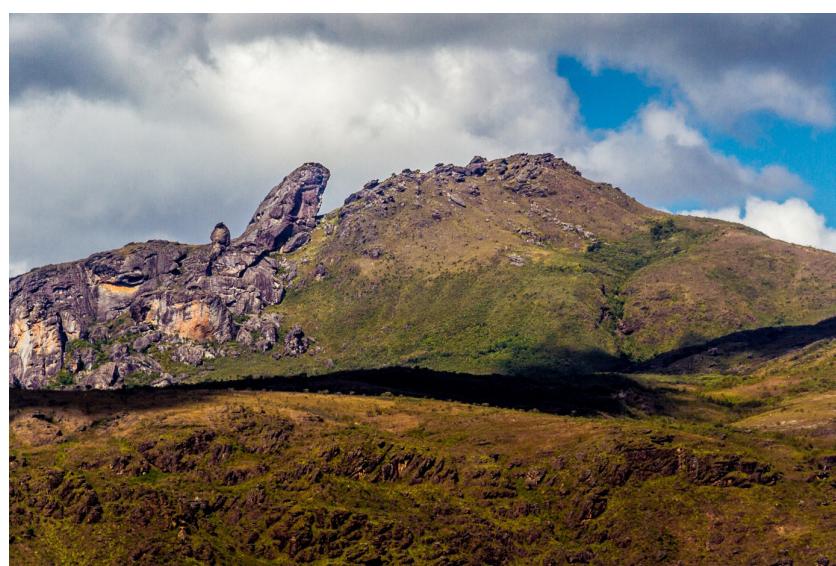
É sugestivo contrapor a narrativa do gigante a uma imagem do penhasco que assinala o Cabo da Boa Esperança (Fig. 1). Uma contraposição igual pode ser feita entre o retrato do gigante Itamonte, no *Vila Rica*, e o perfil do Pico do Itacolomi, nas costas de Ouro Preto (Fig. 2). Em ambos os casos, verifica-se a preocupação de compor a poesia em conformidade com um elemento empírico, exterior à linguagem e à tradição letrada, presente na experiência dos autores – o que reforça a modernidade que os dois poemas compartilham, bem como seu cerrado atrelamento ao âmbito geográfico da expansão portuguesa. São penhascos escabrosos e despidos de vegetação, que justificam o uso do superlativo “aspérrimo”, em contraste com a suavidade atribuída ao *locus amoenus* da imaginária Arcádia da poesia pastoril. Parecem rememorar para sempre a violência de sua formação geológica, e habilitam-se por isso a despertar o efeito assombroso do chamado sublime natural. O cabo e o pico se impõem ao campo da visão, abruptos, como lugares fora da tópica, que entretanto oferecem a um poeta a oportunidade e a legitimidade para o recurso a um *tópos*.

Figura 1 – O Cabo da Boa Esperança, África do Sul.



Fonte: Ross (2007).

Figura 2 – O Pico do Itacolomi, Ouro Preto, Minas Gerais, Brasil.



Fonte: Vasconcelos (2014).

Vejamos então como se mostra o vulto de Itamonte, assim que ele finalmente se deixa avistar, no *Vila Rica*, em meio à “colcha de neblina” característica da região, que lentamente se dissipa:

Cerrava um branco véu logo diante
 Uma estância; rasgou-se, e em breve instante
 Deixou ver recortado junto a um monte
 O venerando rosto de Itamonte.
 Era de grossos membros a estatura,
 Calva a cabeça, a cor um pouco escura (...)
 (*Vila Rica* VIII, 99-104).

Sua fisionomia, como a do irmão camoniano, indica o temperamento melancólico, aqui notável pela tez obscurecida – a *facies nigra* (“face escura”) recorrente na iconografia dos atrabiliários (cf. Klibansky *et al.*, 1989, p. 453-454). A condição de estrangeiro, contudo, é contrabalançada pela forma híbrida de seu nome, conjugando à força uma raiz latina (*mons, -tis*) e outra tupi (*ita*, “pedra”): sinal ambivalente da própria cultura que viria a se desenvolver junto de suas vertentes.

O semblante severo a princípio se traduz em aspereza também no trato com os heróis do poema. Antes de iniciada a expedição, Itamonte aparece em sonho ao herói Albuquerque, “um rochedo fatal, a quem a fria / Neve branqueja a descalvada testa, / Com medonha carranca” (*Vila Rica*, II, 138-140). A visão lhe fala – a exemplo do outro gigante, que se dirige ao Gama – com uma autoapresentação, em meio às ameaças:

Eu sou dos filhos que abortara a Terra,
 E fiz com meus Irmãos aos Deuses guerra
 (Tu, negro Adamastor, hoje em memória
 Me obrigas a trazer a tua história).
 (*Vila Rica*, II, 145-148).

Nas notas ao poema, Cláudio Manuel transcreve as palavras de Adamastor acima citadas, explicitando o lugar dos *Lusíadas* que aqui imita e emula (Costa, 1996, p. 1.083). Também faz uma citação de versos do quinto livro dos *Fastos*, de Ovídio, que atribui por equívoco ao poema da “Gigantomaquia”, de seu xará Cláudio Claudiano: “Terra feros partus, immania monstra, Gigantas / Edidit [...]” (“A terra deu à luz filhos ferozes, monstros imensos, os Gigantes”; Ovídio, 2015, p. 240).

A anotação termina de selar a convergência entre um lugar (geográfico) e um tópico (literário). Além disso, ela permite ao letrado mineiro amparar sua obra em autoridades do cânone: uma moderna e outra antiga (a qual confunde – quem sabe se de propósito? – com seu nome próprio). Muito mais que simples e passivamente cumprir os ditames da tratadística – as regras que o ensaio sobre a épica por ele consultado considera “na maioria inúteis ou falsas” (Voltai-re, 1996, p. 397) –, Cláudio Manuel pretende inserir-se na tradição da cultura letrada ocidental, enquanto simultaneamente afirma o valor de sua terra natal no âmbito do império português. Para ele, o jogo discursivo aí tem uma significação existencial: a inserção pessoal resulta em nada, e fracassa, se a afirmação civil não surtir efeito, e a origem do poeta permanecer soterrada nos sertões do Novo Mundo, numa periferia remota e irrelevante para a República das Letras. No fundo, é este o sentido dos versos finais do poema que deixou inédito, malogrado:

Enfim serás cantada, Vila Rica,
Teu nome impresso nas memórias fica;
Terás a glória de ter dado o berço
A quem te faz girar pelo Universo.

(Vila Rica, X, 199-202).

A aparente arrogância do autor apenas oculta a presunção oposta: fazer “girar” a “pátria”, difundindo seu prestígio e enobrecendo-a, é sua única esperança de recompensa. Com esse fito, ele se socorre de autoridades cabíveis, entre as quais sobressai o nome de Camões.

Como diz Hélio Lopes (o maior e mais constante leitor de Cláudio Manuel), ao gigante Itamonte o poeta concede “a mesma função atribuída ao Adamastor pelo épico de *Os Lusíadas*: ambos impedem a passagem do conquistador” (Lopes, 1985, p. 79). No fim, porém, os dois acabam favorecendo a empreitada dos respectivos heróis: um permitindo que a frota do Gama sobre o temido Cabo das Tormentas, o outro apontando para a expedição colonizadora o caminho até o “centro dos sertões”, com sua fabulosa riqueza aurífera. Além disso, se a função é igual, a valia muda, de um colosso para outro: o Adamastor fica para trás, enquanto Itamonte continua sobranceiro a assinalar a paisagem de Vila Rica. Sua face carrancuda permanece constitutiva da ordem civil ali imposta, como lembrança de uma melancolia irredutível, que também se insinua na apropriação feita por Cláudio Manuel do artifício profético da “máquina do mundo”.

Antes de abordá-la, entretanto, ainda é preciso fazer mais dois esclarecimentos. Itamonte já tinha surgido em outra parte da obra do poeta de Mariana, a sua “Fábula do Ribeirão do Carmo” (Costa, 1996, p. 120-127; cf. Alcides, 2019), na qual figura como o pai do desdito mancebo que, apaixonado por uma ninfa consagrada a Apolo, rouba os tesouros paternos a fim de seduzi-la, sem sucesso, e acaba, depois de se suicidar, metamorfoseado em rio aurífero. Na invocação do *Vila Rica*, o sujeito se dirige ao “pátrio Ribeirão” (I, 5-7) e faz uma alusão direta a seu poema anterior, reforçada em nota. Os dois poemas, o lírico e o épico, formam discursos de origens acerca da Capitania de Minas Gerais – marcadas por episódios de violência cruenta e continuada – sendo a mais remota o próprio desterro do gigante. A motivação econômica do povoamento colonial não é menos ter-

rível, como parte do castigo imposto por Apolo ao Ribeirão do Carmo: atrair a cobiça dos mineradores: “E crendo em mim riquezas tão estranhas, / Me estão rasgando as míseras entranhas” (“Fábula”, 161-162). A violência e a cobiça se encravam na origem e no cotidiano mineiros como o metal entre os veios da rocha. As águas de um rio desses inspiram, antes da poesia, a mineração: “Não se escuta a harmonia / Da temperada avena / Nas margens minhas” – diz o ribeirão infeliz (“Fábula”, 213-215). Mas é uma queixa ambivalente: ao fazê-la, temperando os versos, o poeta se contradiz.

Se a poesia é estrangeira no Novo Mundo, sua prática nativa a reproduz aqui atravessada pelas tensões de um enraizamento sempre problemático, mas tenaz. Disso trata o segundo ponto a esclarecer. O gigante Itamonte não se mostra logo ao herói colonizador do *Vila Rica*; quem o avista primeiro, e sozinho, no Canto VIII, é um companheiro de Albuquerque, o “brioso” Garcia Rodrigues Paes, paulista como os antepassados de Cláudio Manuel. É como um herói em paralelo, que afinal se impõe no poema com uma vividez muito mais forte que a do governador, de origem reinol. Lopes fala numa bifurcação do “sintagma narrativo” (Lopes, 1985, p. 24), cabendo a parte épica a Albuquerque e a Garcia uma parte lírica, incluindo seus amores por Eulina, a ninfa nativa que nas areias de um rio apinha “as porções de ouro / Com que esmalta o cabelo e o torna louro” (*Vila Rica*, II, 166-168). Ao final sobrepõe-se a autoridade do colonizador, mas a obra política dele tem por principal resultado a criação das instituições civis que poderão representar a elite local – e não a Coroa – como a Câmara municipal: o “público Senado / Que o Governo econômico dispensa” (*Vila Rica*, X, 54-55). Essa consideração nos permite frisar o que é óbvio, mas não ululante: no centro do *Vila Rica* não está a Metrópole e, sim, Minas Gerais. Observe-se, por fim, que o desbravador paulista é tão “ultramarino” quanto o Ribeirão do Carmo (filho do desterrado Itamonte) – e o próprio poeta.

Agora sim podemos avançar até o “centro dos sertões”, que está no Canto V, onde forma o meio do poema. No “templo do Interesse”, os revoltosos europeus conspiram contra a empreitada de Albuquerque, e preparam-lhe uma emboscada. Surge então uma segunda figura do maravilhoso, além de Itamonte: o Gênio “que guarda as Pátrias Minas” (*Vila Rica*, V, 205) dispõe-se a favorecer o colonizador. Este será conduzido misteriosamente, seguindo um curso d’água, rumo às entranhas do território. Quem o guia é a entidade tutelar local, que se incorpora num indígena solitário. Eis o seu retrato:

Do mais fundo de um monte a estância bruta
Buscara; ali se acolhe; e em uma gruta
Da cavernosa lapa anima o gesto
De um Índio já cansado, inútil resto
Dos anos que contara a mocidade.
Barba e cabeça lhe branqueja a idade;
Dos fundos olhos inda mal se via
O fogo cintilar, em que nutria
Um espírito vivo e penetrante:
De leito serve a pedra, e tem diante
De si os secos ramos, onde acende
A pequena fogueira; a ela estende
As mãos mirradas, o calor buscando.

(*Vila Rica*, V, 209-221).

Toda a caracteriologia do temperamento melancólico aparece concentrada na figura. O Gênio da Terra escolhe para sua encarnação um homem desgastado pela idade, grisalho, de compleição frágil e “mãos mirradas”. Sobre o leito de pedra, na ambientação rochosa, ele está em seu elemento, com a gravidade do reino mineral, e os ramos ressequidos que utiliza para se aquecer distinguem-se dele mesmo apenas porque já perderam toda a seiva vital, enquanto nele ainda se nota, em seus olhos encovados, a cintilação de “um espírito

vivo e penetrante”. Dentro de si, conserva a centelha da penetração espiritual, mas seu corpo é seco e frio como a terra e a bile negra.

De fato, o indígena lembra uma personificação alegórica da melancolia, como era descrita em livros de emblemas e compilações iconográficas bem difundidas desde finais do século XVI. Essas publicações catalogavam imagens e descrições genéricas de virtudes e vícios, paixões e afecções humanas *etc.*, e eram usadas como obras de referência por poetas e pintores, oradores e ilustradores em diferentes situações. A mais conhecida é a do italiano Cesare Ripa, *Iconologia*, de 1593, muitas vezes reeditada nos séculos XVII e XVIII, acrescida de gravuras. Na edição de 1611, ilustrada pelo gravador e impressor paduano Pietro Paolo Tozzi, traz uma alegoria sumária que se aplica bem ao Gênio da Terra retratado no *Vila Rica* (Fig. 3).

Figura 3 – Melancolia (*Malinconia*), xilogravura de Pietro Paolo Tozzi.



Fonte: Cesare Ripa (1611, p. 324).

A imagem procura seguir à risca as sugestões iconográficas do texto descriptivo, que sobre a “Dona Melancolia” diz:

uma mulher velha, triste e sofrida, vestida com panos andrajosos, sem nenhum ornamento, que estará sentada sobre uma pedra, os ombros apoiados nos joelhos, e as duas mãos sob o queixo; ao lado dela haverá um arbusto sem folhas, em meio a pedras (Ripa, 1611, p. 323).

Os historiadores da arte warburgianos que se dedicaram por décadas ao tema da melancolia contam que a descrição causou uma forte impressão entre poetas e pintores do século XVII, e foi o pretexto de um intercâmbio frutífero entre as duas artes. Raymond Klibansky, Erwin Panofsky e Fritz Saxl observaram que o texto enfatiza mais o aspecto emocional, moral e intelectual da chamada “enfermidade da alma”, em detrimento de seus aspectos fisiológicos e patológicos (Klibansky *et al.*, 1989, p. 363). Na obra lírica de Cláudio Manuel, a “fatal melancolia” também aparece como um fardo moral, que leva o “eu” ao apartamento e à identificação com os penhascos da paisagem, mas não deixa de manifestar um impacto psíquico de grande efeito numa poesia em que o sujeito é frequentemente flagrado na oscilação entre o delírio e o desengano. Na épica, a melancolia fica associada ao próprio território, que confunde o herói, por vezes perplexo e abúlico, no labirinto dos sertões. Com a aparição do Gênio da Terra, na imagem do velho indígena, ela mostrará ainda um aspecto visionário.

O indígena logo se apresenta a Albuquerque. Seu nome é Filoponte, o “amigo da união” (*phílos*, do grego, e *pons*, -*tis*, do latim; Lopes, 1985, p. 77). Embora nativo, ele também não é dali: conta ter sido o primeiro a chegar naquelas paragens, acompanhando um bandeirante paulista, já morto. “Vivo neste retiro”, diz o eremita, que resolve poupar o lusitano de um relato sobre sua “vida, fortuna e mal” (*Vila Rica*, V, 247-53). Será esse personagem ambíguo, que ao herói

antes parecera uma fera (*Vila Rica*, V, 235), quem acionará no *Vila Rica* a ocorrência do maravilhoso, como faz, nos *Lusíadas*, a titânide Tétis:

Assim dizendo, com a mão feria
O penedo de um lado, e já se via
Aberta uma estrutura transparente
De cristalinos vidros, tão luzente
Que aos olhos retratava um firmamento
De estrelas esmaltado, e o nascimento
Do roxo Sol, quando no mar desperta.
Em cada vidro a um tempo descoberta
Uma imagem se vê, que os riscos formam,
Estas em outros vultos se transformam,
E a cena portentosa a cada instante
Se muda e se converte [...]

(Vila Rica, V, 257-268).

Ficamos sabendo assim como Cláudio Manuel descreveria nossos atuais computadores, mas, aqui, ele trata de introduzir o maravilhoso e a profecia.

Nos *Lusíadas*, é só no final da empreitada dos navegadores que o Gama é levado a conhecer a “grande máquina do Mundo”, pelas mãos da deusa marinha, filha de Urano e Gaia (*Lus.*, X, 77-144). Simultaneamente assombro e recompensa, o globo mágico que desce pelo ar é visto pelo herói só depois de ele subir a um “erguido cume”; Tétis não demora a lhe dizer que se trata de um “transunto do Mundo”, reduzido (*Lus.*, X, 79, 5-7); é, portanto, uma cópia ou translado, um modelo – e muito mais, por conter em si a revelação de um saber “alto e profundo”, divinal, que o estrutura e rege. O artefato ou máquina (em grego, *mekhané*) traduz a própria ciência oculta da Criação. Em sua transparência luminosa, ele exibe o esquema completo da cosmologia ptolomaica, com onze círculos concêntricos, desde o

Empíreo, mais elevado, até as órbitas de sete planetas, tendo a Terra no centro (cf. Silva, 1972, p. 79ss). Mais que isso, ele ainda veicula a visão profética dos destinos de Portugal na história do mundo, atrelados aos mesmos mecanismos. E propicia, entre as correspondências cosmológicas que o constituem, um duplo paralelismo que correlaciona, de um lado, o império português e os muitos aros de sua “esfera armilar”, e, de outro, a representação do engenho poético, a máquina do poema.

Existiria uma interpretação melhor da *machina mundi* do que a dada por Carlos Drummond de Andrade em seu famoso poema sobre ela? Nele, é o portento que se descreve, dirigindo-se ao sujeito reticente, a quem está oferecendo-se:

(...) essa riqueza
sobrante a toda pérola, essa ciência
sublime e formidável, mas hermética,

essa total explicação da vida,
esse nexo primeiro e singular (...)

(Andrade, 2002, p. 302).

Avaliando o que acaba por rejeitar, o poeta retoma sua ambulação pela “estrada de Minas, pedregosa”. Entre os esclarecimentos que rejeita cita o do “sono rancoroso dos minérios” (Andrade, 2002, p. 303), como se palmilhasse já o caminho que levou o herói do *Vila Rica* até a gruta do Gênio da Terra. Talvez ouvisse aí os versos de Cláudio Manuel:

Na diáfana máquina presente
(Diz Filoponte) todo o continente
Vês, Albuquerque, das buscadas Minas.

(*Vila Rica*, VI, 1-3).

O vídeo maravilhoso exibe ao colonizador o desbravamento do território, no passado, denuncia a conspiração presente e auspicia o êxito futuro de sua empreitada e da ordem civil que ele pretendia firmar. O interesse de Albuquerque representa vicariamente o da Coroa: se os colonos paulistas e europeus acordam os minerais, então é preciso criar condições para colher o tributo reclamado pelo erário real, sem maiores rancores. Essa motivação se relaciona ao contraste mais importante entre o surgimento da máquina do mundo nos *Lusíadas* e seu paralelo tópico no *Vila Rica*: a apoteose de Vasco da Gama começa por um movimento ascendente, com a subida ao “erguido cume”, esmaltado e adornado de esmeraldas e rubis, onde se cuida pisar “divino chão”; já Albuquerque só se depara com o maravilhoso depois de descer até uma “estância bruta” e pedregosa, situada no “mais fundo de um monte”.

Uma máquina leva, para cima, à contemplação do Empíreo; a outra, mais embaixo, ao vislumbre do território da mineração. A exibida por Tétis ao Gama é feita da quintessência imaterial impossível de avistar com os olhos corporais (cf. Silva, 1972, p. 79-80); a revelada por Filoponte é “ferida” num penedo, feita de “cristalinos vidros”. Esta seria comparável à maquinaria do teatro, com “todo aquele complexo de aparelhos para, à vista do público, realizar as mutações instantâneas de cenário” (Lopes, 1985, p. 165). Sua programação não alcança os patamares da cosmologia divinal: antes atém-se ao esforço humano e ao mundo do trabalho:

Logo uns homens se veem, que vão rompendo
Com intrépida força o mato horrendo,
Nus os braços e os pés, mal socorridos
Do necessário à vida: estão metidos
Por entre as feras, e o Gentio adusto;
Cada um de si só, perdido o susto,
Se embosca ao centro dos Sertões, se entranha

Já pelo serro, já pela montanha.
Uma e outra distância gira em roda,
E deixa descoberta a extensão toda.
(*Vila Rica*, V, 275-284).

À cena do desbravamento se sucede a da mineração e do escravismo:

Passa este quadro, e logo outra pintura
Nova imagem propõe, nova figura,
Que retrata uns mortais de negras cores,
Regando o afliito rosto de suores
À força das fadigas com que cavam
As brutas serras, e nos rios lavam
As porções extraídas, separando
As pedras do metal que andam buscando.

(*Vila Rica*, V, 285-292).

A “pintura” traz às retinas infatigáveis de Albuquerque uma imagem da melancolia. A mineração era uma atividade característica da Idade de Ferro, a do “pior filão”, segundo a cosmogonia clássica. É o tempo dos saturninos por definição, por ter sido a decadência da Idade do Ouro marcada pela queda de Cronos (Saturno, para os romanos), desterrado por seu filho Zeus (Júpiter) para as profundezas do Tártaro. A divindade que antes presidia às colheitas agora reside nas entranhas da terra. Ovídio nos informa que, entre as novidades surgidas nesse tempo decaído, acham-se as navegações – que possibilitaram a expansão imperial portuguesa – e a mineração – que motivou a conquista dos sertões de Minas Gerais (Ovídio, 2017, p. 52-3, *Metamorfoses*, I, 125-140).

Ao deixar o herói colonizador ver o afã dos mineradores escravizados, a “máquina diáfana” mostra uma imagem análoga à que se pode ver em diferentes gravuras que desde o século XVI até o XVIII

tematizam as tribulações dos “filhos de Saturno”, ou seja, os melancólicos (cf. Alcides, 2003, p. 180 e 263; Klibansky *et al.*, 1989, p. 315). Um exemplo impressionante é a que foi aberta em metal, em inícios do Seiscentos, por Crispijn van de Passe (Fig. 4).

Figura 4 – “Os filhos de Saturno”. Gravura em metal de Crispijn van de Passe.



Fonte: Van de Passe (c. 1600).

Na imagem, abaixo da figura esplêndida de Saturno, que percorre o céu em seu carro, na direção do poente, vemos uma paisagem da Idade de Ferro. O cenário é recortado por penhascos escalvados, sem nenhuma amenidade. Estamos no Novo Mundo. As naus chegam de longe, trazendo a guerra: uma delas dispara de seus canhões contra os nativos, em terra, que fogem em desespero. Também trazem a sujeição: um altivo *conquistador*, paramentado com sua armadura, vem impor-se ao cacique, que na cabeça ostenta um cocar de penas. Mais para o centro, três figuras sombrias parecem negociar valores. E à esquerda se vê um sinistro sabá, no qual uma caveira se ergue de dentro de um caldeirão que está sobre o lume da fogueira. No canto inferior direito, antropófagos retalham, assam e devoram corpos humanos. À esquerda, dentro de uma gruta, os mineradores escavam a rocha e reviram a água de um córrego. Abaixo de tudo, a legenda em latim não deixa de mencionar a soberania de Saturno sobre o orbe ocidental, onde por toda parte “descobre minas” (*reperit fodinas*).

Falta na representação um personagem: o poeta colonial, com sua estante de livros trazidos da Europa naquelas mesmas embarcações. Seriam muitos volumes de leis, necessários ao exercício de sua profissão como letrado, e outros tantos de versos (entre os quais haveria algum Camões). Ele estaria à mesa de trabalho, curvado sobre o papel, gastando as pupilas à luz de um candelabro, segurando a pena com uma das mãos (seria canhoto?), e medindo as sílabas com que juntasse a tópica clássica ao *locus* particular de sua existência.

A obra de Cláudio Manuel parece confirmar o que afirma José Miguel Wisnik, em seu estudo sobre aquela terceira máquina do mundo, de Drummond: “os pontos culminantes da literatura mineira estão entranhados na geografia física” (Wisnik, 2018, p. 72). Quase dois séculos se interpuseram entre a “estância bruta” de Filoponte e a “estrada pedregosa” do itabirano. Nesse transcurso, um país se afirmou na paisagem, com a Independência do Brasil, e muita

água mais passou debaixo da ponte Alphonsus de Guimarães, sobre o Ribeirão do Carmo, em Mariana. Cláudio Manuel tornou-se o patriarca de toda uma linhagem de grandes poetas mineiros, que prossegue. Drummond, recusando a visão maravilhosa, teria visto descortinar-se “a anteviú, no segundo pós-guerra, de uma maquinção do mundo que invade e manipula todas as dimensões objetivas e subjetivas da existência”, com a “exploração técnico-capitalista” de tudo, que destrói o meio ambiente e ameaça a existência da vida na Terra (Wisnik, 2018, p. 116). Antevendo a anteviú, até onde pôde, Cláudio Manuel traçou no *Vila Rica* um primeiro roteiro das possibilidades civis de seu mundo, atrelado ao império cuja expansão Camões tematizara nos *Lusíadas*. A essa perspectiva associou o próprio ofício de poeta, na expectativa de que a poesia por si mesma, diante de uma melancolia irredutível, desanuviasse um pouco a caranca de Itamonte nos sertões de Minas Gerais.

RECEBIDO: 25/08/2025

APROVADO: 07/09/2025

REFERÊNCIAS

- AGUIAR, Melânia Silva de. Editar Cláudio Manuel da Costa e Tomás Antônio Gonzaga. Um diálogo possível. *Veredas: Revista da Associação Internacional de Lusitanistas*, Porto Alegre, v. 8, p. 171-184, ago. 2007.
- ALCIDES, Sérgio. *Estes penhascos. Cláudio Manuel da Costa e a paisagem das Minas (1753-1773)*. São Paulo: Hucitec, Coleção Estudos Históricos, 2003.
- ALCIDES, Sérgio. Fábula de Cláudio Manuel: mineração e poesia em situação colonial. *Nova Economia*, Belo Horizonte, v. 29, número especial, Belo Horizonte, p. 1389-1407, 2019.
- ALCIDES, Sérgio. O lugar não-comum e a república das letras. *Revista do Arquivo Público Mineiro*, v. 44, n. 2, p. 36-49, 2008.
- ANDRADE, Carlos Drummond de. *Poesia completa*. Edição preparada por Gilberto Mendonça Teles. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2002.

AUTOS de devassa da Inconfidência Mineira. 2. ed. preparada por Herculano Gomes Mathias. Brasília, Belo Horizonte: Câmara dos Deputados, Imprensa Oficial de Minas Gerais, 1982. v. 6.

CAMÕES, Luís de. *Os Lusíadas*. Edição preparada por Álvaro Júlio da Costa Pimpão. Lisboa: Ministério dos Negócios Estrangeiros, Instituto Camões, 2000.

COSTA, Cláudio Manuel da. Cláudio Manuel da Costa. In: PROENÇA FILHOS, Domínio (org.). *A poesia dos inconfidentes*. Poesia completa de Cláudio Manuel da Costa, Tomás Antônio Gonzaga e Alvarenga Peixoto. Edição organizada por Melânia Silva de Aguiar. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1996. p. 5-530.

COSTA, Cláudio Manuel da. Notas. In: PROENÇA FILHOS, Domínio (org.). *A poesia dos inconfidentes*. Poesia completa de Cláudio Manuel da Costa, Tomás Antônio Gonzaga e Alvarenga Peixoto. Edição organizada por Melânia Silva de Aguiar. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1996. p. 1047-1113.

FUMAROLI, Marc. *L'Âge de l'éloquence*. Paris: Albin Michel, 1994.

HESÍODO. *Teogonia*. A origem dos deuses. Tradução de Jaa Torrano. São Paulo: Iluminuras, 2007.

KLIBANSKY, Raymond; PANOFSKY, Erwin; SAXL, Fritz. *Saturne et la mélancolie*. Études his toriques et philosophiques: nature, religion, médecine et art. Tradução de Fabienne Durand Bogaert & Louis Evrard. Paris: Gallimard, 1989.

LOPES, Hélio. *Introdução ao poema ‘Vila Rica’*. Muriaé MG: edição do autor, 1985.

OVÍDIO. *Fastos*. Tradução de Márcio Meirelles Gouvêa Júnior, revista por Júlia Batista Castilho de Avellar. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.

OVÍDIO. *Metamorfoses*. Tradução, introdução e notas de Domingos Lucas Dias. São Paulo: Editora 34, 2017.

RIPA, Cesare. *Iconologia, overo descrittione d'imagini delle virtù, vitii, affetti, passioni humane, corpi celesti, mondo e sue parti*. Pádua: P. P. Tozzi, 1611.

ROSS, Joe. *AHI Treasures of Southern Africa 3-07 0557 N. 2 mar. 2007*. 1 fotografia. Disponível em: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:AHI_Treasures_of_Southern_Africa_3-07_0557_N_\(567240377\).jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:AHI_Treasures_of_Southern_Africa_3-07_0557_N_(567240377).jpg). Acesso em: 21 ago. 2025.

- ROULIN, Jean-Marie. *L'Epopee de Voltaire à Chateaubriand: poésie, histoire et politique*. Oxford: Voltaire Foundation, 2005.
- SILVA, Luciano Pereira da. *A astronomia de 'Os Lusíadas'*. Lisboa: Junta de Investigações do Ultramar, 1972.
- VASCONCELOS, Osvaldo. *Restr:Itacolomi sob nuvens.jpg*. 23 ago. 2014. 1 fotografia. Disponível em: https://br.m.wikipedia.org/wiki/Restr:Itacolomi_sob_nuvens.jpg. Acesso em: 21 ago. 2025.
- VAN DE PASSE, Crispijn. Os filhos de Saturno. *Harvard Art Museums*, c. 1600. 1 gravura em metal. Disponível em: <https://harvardartmuseums.org/collections/object/339724>. Acesso em: 21 ago. 2025.
- VIRGÍLIO. *Eneida*. Tradução, introdução e notas de Carlos Ascenso André. Lisboa: Quetzal, 2022.
- VOLTAIRE. Essai sur la poésie épique. In: VOLTAIRE. *Oeuvres completes*. Oxford: Voltaire Foundation, 1996. v. 3, parte 2, p. 395-498.
- WISNIK, José Miguel. *Maquinação do mundo*. Drummond e a mineração. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.
- ZUMTHOR, Paul. Rhétorique et poétique. In: *Langue, texte, énigme*. Paris: Seuil, 1975. p. 93-124.

MINICURRÍCULO

SÉRGIO ALCIDES é Professor Associado da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). É Doutor em História Social pela Universidade de São Paulo (USP), e autor do livro *Estes penhascos. Cláudio Manuel da Costa e a paisagem das Minas* (São Paulo: Hucitec, 2003), entre outras publicações. Foi presidente do júri do Prêmio Camões em 2016, quando essa honraria foi concedida ao escritor brasileiro Raduan Nassar.

Quando Camões falou Alemão

When Camões spoke in german

Maria Aparecida Ribeiro

CLP/ Universidade de Coimbra

DOI:

<https://doi.org/10.37508/rcl.2025.nEsp.a1399>

RESUMO

Depois que Schlegel divulgou, na Alemanha, em 1803, o artigo *Beiträge zur Geschichte der modernen Poesie und Nachricht von provenzalischen Manuskripten*, onde estabelece relações entre *Os Lusíadas* e a vida de seu autor; e, em *Dichtergarten* (1807), incluiu um soneto dedicado a Camões (“An Camoëns”), confrontando o destino ingrato do poeta com aquilo que fizera pela Pátria, ao mesmo tempo em que o toma como modelo de patriotismo, numa alusão à atitude necessária contra a ocupação do território alemão por Napoleão Bonaparte, vários textos dramáticos surgiram em torno da vida do autor de *Os Lusíadas*. Era a moda dos dramas de artista (*künstlerdramen*). Wilhem von Chèzy, Uffo von Horn, Friedrich Halm e Hermann Theodor Schmid escreveram peças, embora nenhuma delas tenha característica de tal gênero. Também Friedrich Adolf Ferdinand Flotow e Gustav Heirich Gans zu Putlitz dedicaram uma ópera a Camões.

PALAVRAS-CHAVE: Camões; Personagem de drama de artista (*künstlerdrama*); Personagem de ópera; Catarina de Ataíde; Domínio espanhol.

ABSTRACT

After the moment in which Schlegel published in Germany, in 1803, the article “Contributions to the history of modern poetry and news of Provençal manuscripts” (*Beiträge zur Geschichte der modernen Poesie und*

Nachricht von provenzalischen Manuskripten), in which he established connections between *The Lusiads* and the life of its author; and, in *Poets' Garden (Dichtergarten)* (1807), he included a sonnet dedicated to Camões (“To Camões” / “An Camoëns”), comparing the poet’s ungrateful fate with what he had done for his Fatherland, while at the same time taking him as a model of patriotism, in an allusion to the necessary attitude against the occupation of German territory by Napoleon Bonaparte, several dramatic texts emerged around the life of the author of *The Lusiads*. Then it was the fashion for artists dramas (künstlerdramen). Wilhem von Chèzy, Uffo von Horn, Friedrich Halm, and Hermann Theodor Schmid wrote plays, although none of them characteristically fit this genre. Friedrich Adolf Ferdinand Flotow and Gustav Heirich Gans zu Putlitz also dedicated an opera to Camões.

KEYWORDS: Camões; Artist drama character (künstlerdramen); Opera character; Catarina de Ataíde; Spanish rule.

INTRODUÇÃO

A figura de Camões viajou pelos palcos do mundo, como já tive ocasião de mostrar no livro *Camões. Máscaras Dramáticas. Dinamarca*, que abordei em palestra no Real Gabinete Português de Leitura, quando prometi publicar, na *Convergência Lusíada*, “Camões na Alemanha”, texto que preparam de forma mais completa e em dois volumes sob o título *Camões. Máscaras Dramáticas. Alemanha e Áustria*, para ser editado pelo Centro Interuniversitário de Estudos Camonianos, sediado em Coimbra. No entanto, acabei por incluir, no texto para a *Convergência Lusíada*, as peças escritas em Alemão, ainda que apresentadas em palcos da Áustria. Daí o novo título: “Quando Camões falou Alemão”.

Friedrich Schlegel foi o grande impulsionador da recepção de Camões na Alemanha no início do século XIX: editor da revista *Europa*, nela publica, em 1803, o artigo *Beiträge zur Geschichte der modernen Poesie und Nachricht von provenzalischen Manuskripten*, onde coloca o poeta português ao lado de Homero e acima de Virgílio,

e estabelece relações entre *Os Lusíadas* e a vida de seu autor; em *Dichtergarten* (1807), inclui um soneto dedicado a Camões (“An Camoëns”), confrontando o destino ingrato do poeta com aquilo que fizera pela Pátria, ao mesmo tempo em que o toma como modelo de patriotismo, numa alusão à atitude necessária contra a ocupação do território alemão por Napoleão Bonaparte.

O primeiro texto dramático em que Camões é personagem surgiu na Alemanha. Escrito em 1832, por Wilhem von Chèzy, seguiu a voga dos *künstlerdramen*, e foi publicado em Bayreuth, na editora da Livraria Grau, mas não chegou a ser representado. Onze anos depois, a 30 de março de 1843, o público de Munique (Teatro Nacional) viu o *Camoëns*, de Herman Theodor Schmid, drama em cinco atos, publicado também em 1843, naquela cidade e, em 1853, em Leipzig, nos *Dramatischen Schriften*.

Antes dessa publicação, porém, em 1838, Otto Endel editou, em Viena, as quarenta e quatro páginas do *Camoens*, de Friedrich Halm, o Barão Munch-Bellinghausen. A peça é, de certa forma, anterior à de Chèzy, pois concebida a partir da elegia dramática do próprio Halm, *Camoens Tod*, escrita em 1828. Adaptada cenicamente por Paul Sonkalb, a peça de Halm alcançou sucesso: nada menos que nove vezes foi levada no Hofburgtheatre, em Viena; o poeta Jukovski deu-lhe, em 1839, uma versão russa; foi publicada em Inglês, no *Blackwood's Magazine* (Edimburgo), em agosto de 1840, e, em 1898, Luigi Cesare traduziu-a para o Italiano.

A 1º de dezembro de 1843, a ópera cômica em um ato, *L'Esclave de Camoens*, com música de Friedrich Adolf Ferdinand Flotow e libreto de Henri de Saint-George, foi encenada em Paris, no Théâtre Royal de l'Opéra Comique. Aplaudida em França, a ópera foi ampliada para três atos e, ainda com a música de Flotow, mas libreto de Gustav Heirich Gans zu Putlitz, surgiu na língua alemã, em 1852, com o título de *Indra*. Correu Viena (18/12/1852), Frankfurt (16/02/1853),

Berlim (22/03/1853), Budapeste (21/01/1854), Praga (22/02/1854), Riga (25/10/1855), Amsterdam (02/12/1855), Helsinque (09/08/1855). Na Rússia, foi apresentada em São Petesburgo (08/05/1857) e Moscou (19/10/1866). Com uma versão italiana de A. de Lauzières-Thémines, foi ampliada ainda mais e, com o título *Alma Incantatrice*, mostrada ao público em Paris (Théâtre Italien, 09/04/1878) e Londres (Covent Garden, 09/07/1878). Seguindo o seu longo percurso, que entrou pelo século XX, foi traduzida novamente para o Alemão, a partir agora do Italiano, por Alfred von Wolzogen, e encenada em Schwerin, como *Alma* (28/12/1879).

Mas o texto alemão de *Indra* foi reposto. Ao que parece com o título de *Die hexe* (*A feiticeira*), percorreu Posen (21/11/1882), Cassel (21/11/1883), Berlim (Louisenstadt Theater, 12/07/1884), Basle (06/11/1889), Leipzig (18/09/1892), Reval (1896), Coburgo (22/11/1901), Elberfeld (outubro de 1902).

Em 1845, publicou-se em Paris o livro de versos *Les Roses Noires*, da autoria de Elim Metscherski, no qual se pode ler – *Camoens, drame en un act, imité de l'allemand.*

Em 1852, surgiu *Indra* a já referida versão alemã da ópera-cômica *L'Esclave de Camoens*. E, em 1882, a terceira versão (segunda alemã), com o título *Indra, das Schlangenmädchen*, o que significa que à personagem principal eram ainda atribuídos poderes encantatórios, como no título da versão italiana, e, agora, ligados textualmente às serpentes que a acompanhavam.

A este conjunto de peças em Alemão ainda poderia ser acrescentando outro texto em que o poeta aparece: um drama de Uffo von Horn, *Camöens im Exil*, publicado em Viena, no ano de 1839.

Em nenhum desses textos a máscara teatral de Camões fugiu muito de alguns signos que ele próprio disseminou em sua poesia e que sua vida – ou as fantasias em torno dela – registram. Basicamente

porque o mito nos permite delinear contornos, ao mesmo tempo em que deles procura escapar, as primeiras peças esboçam as faces que serão exploradas até o crepúsculo do Romantismo e que a maior parte dos textos do século XX tentará apagar: o miserável proscrito, o vate de inspiração divina, o grande amoroso, o soldado valente, o poeta popular, o desamparado da fortuna.

Mas é preciso ainda citar, já no início da segunda metade do século XX, a peça radiofônica de Gunter Eich, *Die Brandung vor Setúbal*. Segundo Aguiar e Silva (2011, p. 751), “escrita num gênero literário muito em voga na Alemanha do pós-guerra” e

inserindo-se numa tendência recorrente na literatura alemã dos anos 50 para subverter mitos e valores tradicionais, Eich transforma os amores lendários de Camões e Catarina de Ataíde numa tragicomédia com traços do teatro do absurdo, em que a estética e a mundividência românticas, subjacentes às anteriores criações ficcionais sobre o poeta português, são subtilmente parodiadas.

Na impossibilidade de falar sobre todas as peças em que Camões “falou Alemão”, escolheram-se as de Halm, von Chèzy, Horn, Schmid e von Putlitz.

O CAMÕES DE HALM

Dedicando seu texto a Friedrich Küsthhardt, Eligius Franz Joseph Freiherr von Münch-Bellinghausen, ou melhor, Friedrich Halm, que nasceu em Cracóvia, no dia 2 de abril de 1806, não é, como diz Paul Sonnekalb, no prefácio da obra:

um poeta com o poder de gênio, mas é um talento que despertou interesse geral e profundo em sua época e não perdeu certo significado para o presente. Desde o primeiro sucesso tempestuoso de sua *Griseldis* (*Griselda*), apresentada no Burgtheater de Viena em 1835, até a recepção entusiástica da comédia romântica *Wildfeuer*

(*Fogo Selvagem*), escrita cinco anos antes de seu elogio, ele mostrou sua importância como dramaturgo (Sonnerkalg, 1843)¹.

Camoens foi a terceira criação dramática de Halm, depois de *Adept*. Encenada pela primeira vez no Hofburgtheater em 30 de março de 1837, foi repetida oito vezes até 14 de outubro de 1852. A peça também passou por outros teatros alemães: no Königliches Hoftheater, em Dresden, por exemplo, foi apresentada pela primeira vez, em 9 de agosto de 1843, e o Königliches Schauspielhaus, em Berlim, registrou vinte apresentações entre 1842 e 1872.

O cenário desse *Camoens* é um hospital lisboeta, no dia da morte do autor de *Os Lusíadas*, e tem poucas personagens, além do poeta: Dom José Quevedo de Castelo-Branco, um rico comerciante; Perez, seu filho; e o supervisor do hospital.

O enredo é simples e focaliza a pobreza do poeta. Depois de subir cinco andares, acompanhado pelo supervisor, Quevedo encontra Camões, o número cinco, já que no hospital não interessa a fama e os doentes são conhecidos apenas por números. Como o poeta quisesse paz, levaram-no para uma sala, despida de tudo e com as paredes em mau estado, destinada aos loucos. Quevedo, que é a favor do dinheiro e contra os poetas (os “rola-versos”, como os chama), acha que todos eles deviam estar no manicômio, incluindo seu próprio filho, que deseja ser poeta e despreza a riqueza do pai.

Num longo diálogo entre Camões e Quevedo, este faz questão de propagandear sua riqueza, além de fazer com que o poeta lembre de suas diferenças desde quando eram crianças; aquele não identi-

¹ SONNERKALB, Paul. In: HALM, Friedrich. *Camoens*, Halle, Otto Hendel. 1843. p. 6. (tradução de Gerson Neuman e Gianlucca Ribeiro, para obra em preparação, a ser editada pelo Centro Interuniversitário de Estudos Camonianos).

fica o companheiro de infância. O texto de Halm reitera a ideia de que Camões estudou em Coimbra, uma vez que seu tio paterno, D. Bento de Camões, foi frade da Igreja de Santa Cruz e chanceler da Universidade, e cria um Quevedo aprendiz de merceiro. Falando de amores, Camões lembra Catarina, sem lhe dizer o nome. Também recorda que perdeu um olho em Ceuta, que escreveu *Os Lusíadas* e a fama que o poema lhe deu; recorda D. Sebastião, além de seu escravo negro e o fato deste sustentá-lo; e lamenta o domínio espanhol.

O CAMÕES DE CHÈZY

William Theodor von Chèzy (1806-1865) apresenta-nos *Camoens*, uma tragédia em cinco atos, metrificada em pentâmetros iâmbicos. Algumas situações contidas no texto pertencem, de fato, à História, embora às vezes surjam um pouco distorcidas. Por exemplo: quando Camões retorna a Portugal, Chèzy coloca a nação sob o domínio filipino. Ora, na realidade, isso só ocorreu em 1580, bem depois da volta do poeta, pelo fato de D. Sebastião e seu tio, o Cardeal D. Henrique, que o sucedeu, não deixarem descendentes.

Outras situações têm origem na fantasia de von Chèzy: o naufrágio é colocado pelo dramaturgo na costa portuguesa, quando, na realidade, foi perto da foz do Rio Mekong, no Camboja, na viagem feita pelo poeta de volta a Goa. A imagem bastante difundida de que Camões nadava com uma das mãos e na outra segurava o manuscrito de *Os Lusíadas* – episódio, aliás, referido no Cântico X, estrofe 128 – é colocada por Chézy na costa portuguesa e, por isso, apreciada por Inês, admiradora de D. Sebastião desde criança, quando o viu partir para combater os mouros. A moça é filha do pescador Vasco e sobrinha do caçador Miguel, que lutou em África juntamente com D. Sebastião, e em quem o poeta reconhece o Conde Silva. A família foi ali parar porque sofreu um naufrágio.

Camões declara a Inês que, em vão, ele e seus companheiros tentaram recolher o corpo do rei.

Outra fantasia de Chézy é o fato de Camões haver combatido ao lado de D. Sebastião, tendo assistido sua morte, o que, aliás, o dramaturgo tenta resolver no último ato, colocando o monarca novamente em cena, depois de grandes peripécias. Ora se D. Sebastião patrocinou *Os Lusíadas*, salvos do naufrágio como se sabe, era impossível que tivesse morrido então. Tal incoerência fica ainda mais marcada pelos fatos de: os espanhóis exigirem do poeta uma epopeia, um texto renegando o rei português; Camões, ao vir de África, já sem um olho, depois de combater ao lado de D. Sebastião e vê-lo morrer, sofrer um naufrágio, do qual consegue salvar-se (e a *Os Lusíadas*, livro no qual deposita “a esperança de atingir celebidade”), nadando até a costa portuguesa.

Vasco chega com Tristo, seu criado, e Diego, mas Miguel não os reconhece. Tristo, então, pergunta se não reconhecem Diego, insinuando que ele é, nada mais nada menos, que D. Sebastião. Miguel e Inês continuam a colocar em dúvida a figura de Diego, mesmo ele apresentando a espada e o anel que pertenceram ao rei. Vasco, porém, aceita Diego como o Rei, dizendo que mesmo sendo “uma fraude”, prefere a sombra de D. Sebastião ao “jugo amargo do espanhol”.

Miguel, fica, então, com Camões, a quem pede seja seu irmão.

No segundo ato, numa rua de Lisboa, Camões surge contente, por ver a luz de Portugal e a casa de Catarina de Ataíde, seu primeiro amor. Encontra Félix, que foi seu escravo. Uma multidão reconhece Camões e o interroga sobre D. Sebastião. São interrompidos por Castor com sentinelas. A multidão dispersa-se, mas Camões é detido.

Chegam Elvira, Fernando e o Vice-Rei, que pergunta a Camões se ele é D. Sebastião. Ante a afirmação de que é Camões, pede-lhe o Vice-Rei, a fim de conceder-lhe a liberdade, que escreva uma obra

em que diga ser D. Sebastião “um traidor e um impostor”. Camões descobre, então, que está sob o jugo dos espanhóis.

O CAMOENS IM EXIL DE UFFO VON HORN

Horn diz, no prefácio de sua peça, ter chegado “a Viena sem fama nem protetor” (Horn, 1939)² e que se seu nome passou a ser conhecido por algum amigo da literatura isso se deve, na maioria dos casos, a M. E. Saphir, a quem dedica o texto desse seu poema dramático em um ato, com data de maio de 1839.

Justificando a figura de Camões como sua escolha, o autor afirma seguir a moda dos *künstlerdramen*, isto é, dos dramas do artista, então em voga. Mas defende a diferença entre o seu *Camões* e o *Tasso*, de Goethe, e compartilha com Saphir a opinião de que sua peça não se presta à representação. Na realidade, apesar da afirmação de que é um drama de artista, não existe no texto nada que o caracterize como tal.

Passa-se a primeira cena em Macau, numa gruta, onde Camões, sentado a uma mesa de pedra, finaliza *Os Lusíadas*. D. Afonso, que o hospeda, vem dizer-lhe que D. Maria, sua irmã, ama-o. No entanto o poeta declara que nunca lhe falou de amor, o que Afonso entende como desdém, desafiando-o para um duelo. Mas, finalmente acreditando em Camões, diz ver que Maria tem a culpa e, como castigo, deve ir para um convento. Camões discorda, dizendo: “fundo entra a espada. Ainda mais fundo, o desgosto. Não só o sangue denuncia o assassino, também as lágrimas o acusam” (Horn, 1843).

O poeta deseja, então, falar a Maria, o que é aceito por Afonso. Aovê-la, acha-a mais bela que nunca. Maria pergunta-lhe sobre *Os Lu-*

² Tradução de Gerson Neuman para obra *Camões na Alemanha e na Áustria* a ser publicada pelo Centro Interuniversitário de Estudos Camonianos.

síadas, vaticinando glória para o poema, e observa que o poeta não deve voltar à Pátria. Camões, porém, diz que, ao invés de alçar a bandeira do amor, tem de ser o porta-estandarte da glória; que a mão que lhe entrancou a coroa morreu, revelando, então, seu amor por Catarina de Ataíde. Maria pergunta-lhe quem destruiu a felicidade de ambos e Camões explica o porquê da oposição da família de Catarina: a pobreza do poeta. E acrescenta que, ao voltar a Lisboa, depois de bater-se contra os mouros e perder um olho, Catarina havia morrido.

Maria declara-se mais de uma vez, sendo sempre repelida pelo poeta. E, ao cair já sem forças, ele não a socorre para chamá-la de volta à vida.

O CAMOENS, DE SCHMID

Impressa como manuscrito, em Munique, em 1843, é das poucas peças escritas em Alemão cuja edição contém os nomes dos atores. Com isso, ficamos a saber que D. Sebastião foi interpretado pelo próprio autor. Escrita pelo austríaco Hermann Theodor Schmid (1815-1880), formado pela Ludwig Maximilian Universidade de Munique, essa tragédia, cuja primeira apresentação (30/03/1843) se deu no Teatro Nacional da Corte (Munique), é composta por cinco atos e se passa parte em Lisboa, parte em Tavira e imediações, em finais do século XVI. De todas as peças em Alemão, é a mais rocambolesca. Vejamos o porquê.

Camões, com D. Francisco de Sá, seu padrinho, chega ao salão do trono. D. Francisco declara que é irmão de Clara, precocemente falecida e mãe de Camões. Veja-se que, aqui, surge o primeiro fruto da ignorância de Schimid: na realidade, os pais do poeta foram Ana de Sá de Macedo e Simão Vaz de Camões.

D. Francisco aconselha Camões a desistir de falar com o rei D. Sebastião (indicado como rei, na peça impressa), mas o poeta diz que

o retorno à Pátria faz esquecer os tempos difíceis, que não está mais entre estranhos: os encantos da língua amada soam em seus ouvidos. D. Francisco não o censura por isso, mas lembra-lhe seus delitos. Camões, porém, espera a proteção do monarca, porque este o trouxe do exílio – uma invenção de Schimid, pois Camões alistou-se no serviço militar para fugir de perseguições em Portugal e foi enviado para Ceuta, no norte da África, onde serviu por dois anos. Sá argumenta que o rei é um rapaz imberbe e Camões acaba por confessar que foi o amor que o trouxe de volta, que se sacrificou pela obra que enaltece a pátria e o deve tornar imortal.

Chegam Meneses e Câmara, fidalgos que evitam cumprimentar Camões. Entra o rei (que – lembremos – segundo indicação da peça impressa, é D. Sebastião) e cobra de Meneses as providências em relação ao Algarve, tomado por Mully Hamut, que veio de Ceuta. Meneses está a auxiliar o monarca português nessas providências. Aqui, mais uma fantasia ou ignorância do dramaturgo: o Algarve foi reconquistado aos mouros muito antes, em 1249, sob o reinado de Afonso III.

O rei aguarda o auxílio espanhol, o que mostra, mais uma vez, o desconhecimento do autor com relação à História portuguesa³. Carvalho, mensageiro de Espanha, vem dizer a D. Sebastião que o seu soberano não o aconselha a dar asilo a Muley Hamet, pois isso seria um cristão estar ao lado de um pagão, além de meter-se em brigas alheias, uma vez que Abdallah, contrariando o que determinou seu pai, apossou-se do cetro e forçou Muley Hamet, seu irmão, a abdicar de seus direitos e refugiar-se em Portugal.

³ Felipe II reinou entre 1556 e 1598. D. Sebastião, efetivamente, de 1557 a 1578, embora com 3 anos de idade (1557) já fosse rei. No entanto, quem governava era sua avó, o que ocorreu até que ele completasse 14 anos.

Camões é recebido com alegria e consideração por D. Sebastião (mais uma fantasia de Schmid, pois não há provas desse encontro, embora Garrett, no seu poema *Camões* (1825), tenha colocado o poeta a ler ao rei os seus *Lusíadas*, o que é mostrado como impossível por Wilhelm Storck, em seu livro Vida e obras de Luís de Camões (1897)). (É verdade que a peça de Schmid é anterior ao livro de Storck).

Ainda no palácio, Camões tenta falar com Câmara e Meneses. Este lembra-lhe que ele lhe matou seu único filho (aliás, por causa de Catarina de Ataíde, de quem Câmara, que não deseja a continuação do romance entre esta e o poeta, é tio).

Numa outra cena, surge Colonna, amigo de Camões desde a juventude, a quem o poeta fala de seu amor por Catarina de Ataíde, que ele conheceu num baile e lhe correspondeu, explicando, então, o porquê de haver matado, embora não o quisesse, o filho de Meneses, que havia escarnecido dele e o atacado com sua espada. Colonna informa Camões sobre o paradeiro de Catarina: o castelo onde a moça reside. Nesse ínterim, Colonna, que também ama a sobrinha de Câmara, recebe um bilhete entregue por um pajem dizendo que o deve seguir.

Catarina fica a saber por Laura, sua aia, que Camões voltou, por ordem de D. Sebastião (mais uma fantasia de Schmid). Não muito depois, o poeta vai à casa de Catarina, que o recebe feliz.

O segundo ato mostra Câmara, o enviado de Espanha, Carvalho e Meneses, numa conversa agitada: Carvalho entregou erradamente a Camões um bilhete que se destinava a Câmara.

Câmara arquiteta um plano para afastar Camões de sua sobrinha e tenta convencer Colonna, que – não esqueçamos – ama Catarina, de participar dele. Ele tentará convencer D. Sebastião de que Camões se aliou aos que pretendem unir as coroas de Portugal e Espanha. Para isso, serão apresentadas cartas falsas do poeta para Colonna, embora

com letra semelhante, tocando no assunto. Câmara promete a Colonna não só graças concedidas por Filipe de Espanha, como a mão de Catarina. Como Colonna não aceita o plano, Câmara fá-lo prisioneiro, numa casa da Inquisição.

Na cena 5 do mesmo ato, surge Camões. É noite, ele se regozija de ter voltado a Portugal e pensa em Catarina. Aparece Carvalho que o aconselha a fugir. Camões pergunta-lhe a razão, mas, nesse meio tempo, chega D. Sebastião. O rei desmascara Carvalho e o expulsa de Portugal. Mas também expulsa Camões, chamando-o de traidor, pois está convencido, por Câmara e Meneses, de que o poeta cometeu um crime de “alta traição”, fazendo um “pacto” com Espanha para unir a ela a coroa de Portugal. Camões diz que a letra da carta é imitação da sua. Colonna, interrogado, diz que Camões escreveu tais cartas de Macau, dirigindo-as a ele.

Camões chama por Francisco de Sá, seu padrinho, que o aconselha a fugir.

O terceiro ato inicia-se com Catarina, insone, e com Câmara a dizer-lhe que deve casar, no dia seguinte, com Colonna. A moça afirma que não o ama e que, então, prefere ir para um convento sendo informada pelo padrinho de que Camões foge. No entanto, o poeta aparece e percebe quem o enredou. Mas acaba por conseguir ver Catarina e falar-lhe. Diz que vem despedir-se em definitivo, que não poderá maisvê-la.

No quarto ato, Camões é encontrado por Hamet, que o procurava (sem explicação). O mouro tem com ele uma dívida de gratidão: Camões, em Goa, acolheu-lhe o pai, cego e expulso de casa, dividindo com o ancião seus últimos pertences. Como o poeta não o pode seguir, por estar muito fraco e doente, Hamet se propõe a carregá-lo até Tavira. O mouro pede ajuda a homens que vêm a cavalo, mas não a obtém. Sai, então, à procura de um lugar onde possa deixar Camões, enquanto vai buscar socorro. Nesse meio tempo, o poeta tira do peito um rolo

de papel e lê um trecho: são *Os Lusíadas*, que ele lembra já haver salvo do mar. E, fantasiosamente, ignorando o conteúdo do poema, Schmid faz Camões afirmar que, naquelas linhas, colocou “um mundo de sofrimentos: toda minha vida; turva e repleta de dores” (Schmid, 1843)⁴.

Nesse momento, entra Hamet, com um camponês que aceitou dar abrigo a seu compatriota, e informa que estão em Tavira, no reino do Algarve. Camões, que fica a saber da partida de D. Sebastião para a África, pede a Hamet que vá até o rei e lhe entregue o seu poema, rogando-lhe que o publique. Logo a seguir, outra fantasia de Schmid ou desconhecimento da História portuguesa: D. Sebastião, antes de partir para África, diz ter entregue o governo a seu tio, o Cardeal D. Henrique, nomeado vice-rei.

Sempre acompanhado de Sá, D. Sebastião recebe *Os Lusíadas* das mãos de Hamet, que o informa de seu autor estar moribundo. O rei, vê, então, que foi enganado por Meneses, Câmara e Colonna. Chamados, os dois primeiros continuam a afirmar a traição de Camões. Mas soam os clarins e D. Sebastião tem de partir para a África⁵.

Nesse meio tempo, D. Francisco de Sá vai à casa de Catarina dizer que Camões está agonizante e no Algarve. A seguir, a moça recebe a mesma notícia dada por Hamet, e quer partir para vê-lo. Contra a opinião de Laura, partem.

Nesse ínterim, Camões recebe, pelo camponês que o hospeda, a notícia de que os portugueses foram vencidos, em Alcácer-Quibir, e

⁴ Tradução de Dominique Zimerman para para obra *Camões na Alemanha e na Áustria* a ser publicada pelo Centro Interuniversitário de Estudos Camonianos.

⁵ Aqui, outro engano de Schmid, pois o poema foi publicado antes da partida do rei para a África: a 24 de setembro de 1571, Camões obteve de D. Sebastião o alvará que lhe permitiu imprimir *Os Lusíadas* por um período de dez anos. Em 1572, a obra saiu em Lisboa, pela casa do impressor Antônio Gonçalves.

que o rei foi morto, juntamente com Sá, padrinho do poeta. Nisso, chega Catarina que o abraça pela última vez e dele se despede. A seguir, entram Câmara e Colonna, que desejam tirar dali Catarina, que se abraça ao cadáver. Mas entra o Duque de Alba, afasta-os, e declara que Camões terá um funeral digno.

O CAMÕES DE PUTLITZ E VON FLOTOW

Indra, que, como se disse anteriormente, teve origem numa ópera cômica francesa de grande sucesso – *L'Esclave de Camoens* –, estreou em 18 de dezembro de 1852, no Imperial e Real Teatro da Corte (ou seja, o Burgtheater, junto ao Theater am Körnertor, também conhecido como Teatro do Ducado da Caríntia, em Viena), e obteve êxito. A peça sofreu uma ampliação considerável e deixou de ser, no subtítulo, uma ópera-cômica, para ser uma ópera romântica. Apesar de conservar no título o protagonismo da personagem feminina, o novo redator do libretto, Gustav zu Putlitz, rebatiza a escrava e muda-lhe uma parte do perfil: Griselda passa a ser Indra, que não é mais cigana, mas uma indiana, com uma linda voz, e também encanta.

Diga-se que, bem antes da ópera de Putlitz e Flotow, Johan Strauss (filho) havia composto a *Quadrilha de Indra*, apresentada pela primeira vez em 16 de janeiro de 1853, no Volksgarten de Viena. No entanto, Flotow parece ter solicitado que a obra de Strauss fosse descontinuada.

Comparada à ópera francesa (*L'Esclave de Camoens*) da autoria do próprio Flotow e de Dumesnil, *Indra* teve um número de personagens maior. Além de D. Sebastião, representado por Ander; de Luís de Camões, encarnado por Staudigl; de José, o stalajadeiro, cujo papel foi desempenhado por Erl, e de Indra, interpretada por Ren; zu Putlitz incluiu Pedro, um oficial; Fernando, companheiro de D. Sebastião; Luiz Gonzaga Camera, preceptor do rei; Zigareta, mulher do stalajadeiro; Kudru, moura, chefe de uma trupe feminina in-

diana de saltimbancos, cujos papéis foram vividos, respectivamente, por Hochheimer, Radwaner, Radl, Wildhauer e pela Sra. Wildauer. Para completar, foram colocados em cena marinheiros, saltimbancos e populares.

Em função do texto propriamente dito, a ópera torna-se cômica, por causa da ignorância de von Putlitz a respeito da vida e da personalidade de D. Sebastião.

Em 16 de fevereiro de 1892, a ópera foi novamente levada à cena no Stadt-Theater de Wurzburg. Seguia ainda o texto de zu Putlitz, acompanhado pela música de von Flotow. Mas, a fim de chamar a atenção do público, que pagaria de 1 coroa e 20 bf a 80 coroas para assisti-la, *Indra* ganhou, num cartaz por nós encontrado, um epíteto “apelativo”: *das Schlangenmädchen*, isto é, a encantadora de serpentes (e não só, como se verá).

Os acontecimentos do texto alemão passam-se entre Lisboa e Sofala, no ano de 1571. Indra faz parte de uma trupe de mulheres indianas saltimbancos que entra no bar de José, em Sofala, onde Camões, entre nobres e marinheiros, bebe. Perguntam a José por que deixou sua casa em Lisboa e ele diz que Zingareta (nome vindo dos cigarros, que fumava), sua mulher, não o deixava em paz. É, então, informado de que ela não está mais lá.

Nesse momento, entra uma trupe de mulheres da Índia; são malabaristas e encantadoras de serpentes. Entre elas, está Indra, para a qual José chama a atenção. Ela canta uma canção de Camões (inventada pelo autor da peça) que José lhe ensinou (*Canções de um pobre soldado / Que aqui está hospedado*), como diz o estalajadeiro, e é escrava de Kundru, a chefe dos saltimbancos.

Camões ouve a canção, que reconhece como sua. Indra deposita uma coroa de flores aos pés do poeta e Pedro, que também está na estalagem e pretende conquistar Indra, reconhece em Camões seu

companheiro dos tempos de Coimbra (veja-se que o autor, como Halm, segue a tradição não comprovada ao declarar que o poeta estudou em Coimbra, uma vez que seu tio paterno, D. Bento de Camões, foi frade da Igreja de Santa Cruz e chanceler da Universidade).

Perguntado pelos nobres sobre como ali chegou tão pobemente vestido e apenas um simples soldado, diz Camões no texto alemão:

Por meu amor, minha arte desterrado,
 Busquei na Índia conforto e perigos.
 Só estes encontrei, aquele me foi negado.
 Errante andei buscando abrigos.
 Até Macau asilo amável me oferecer,
 P'ra lá cantar da minha pátria os feitos.
 Meus versos para casa quis trazer
 Mas o vento traiçoeiro em seus meneios
 Contra as rochas da Índia a nau fez naufragar,
 E meus pobres haveres nas ondas enterrar,
 Salvou-se só a vida e o poema.
 Troquei então a solitária dor d'encarcerado
 Pela servidão em traje pobre de soldado.
 Esperança, poesia, amor tudo passou,
 Só a sombra de Camões é que restou.

(Putlitz; Flotow, 1852, p. 20)⁶.

Surge Zigareta, que fala das infidelidades de cada um dos nobres e csegue, enfim, encontrar José.

Camões acaba por comprar Indra de Kundru, a troco do ouro que José lhe havia dado, e vai regressar a Portugal sem a moça, que lhe suplica levá-la consigo. Chega um barco que vai para Lisboa, mas Camões não tem mais dinheiro, porque com o que possuía comprou

⁶ Aqui, agradecemos a tradução da Doutora Maria Helena Simões.

a liberdade de Indra. No entanto, José, que foge de Zigaretta, vê um barco, corta-lhe as amarras e parte com Camões e Indra para Lisboa.

Uma vez na Pátria, Camões entrega a Indra o seu poema, para que o guarde. Ouvindo os sons de uma igreja, vai até lá e leva a moça consigo, fazendo-a reverenciar Cristo. Ao sair da igreja, encontram José e, logo depois, D. Sebastião e seu séquito. O rei distribui dinheiro aos pobres e ouve tocar cítara, acompanhando canções de Camões. D. Sebastião declara que, naquela noite, quer atravessar a cidade para ouvir as canções. Os três encontram José que, ignorando ser o rei a pessoa com quem fala, informa que haverá um coro de belas mulheres a tocar cítara e a dançar.

No entanto, porque deu ordens de dispararem os canhões se algum navio entrasse no Porto, D. Sebastião, que se ausentou de uma reunião para ir ouvir as melodias, acaba ferido. Ou seja, na realidade, apenas desmaiado.

Nesse ínterim, surgem Indra e Pedro, que veio atrás da moça. Ele quer tirar-lhe o rolo com o poema que Camões lhe confiou. Mas surge D. Sebastião, a quem Pedro desafia para um duelo. No entanto, ao saber que é o rei, depõe a espada.

D. Sebastião diz a Indra que o poema que ela lhe confiou há de voltar-lhe às mãos.

No último ato, Zigaretta aparece em Lisboa, disfarçada de mari-nheiro, e bate à porta da estalagem de José, que não a reconhece de pronto, acabando por confessar saudades da mulher. Surge D. Sebastião, e Zigaretta, oferecendo-lhe cigarros e ao marido, diz que este veio de África com uma india e um soldado. D. Sebastião pergunta pela india a José, que diz não saber dela. Mas Zigaretta a busca e a traz. O rei devolve-lhe o poema, mas pede-lhe o seu amor. Indra nega-lho.

Pedro volta a aparecer, com guardas, afirmando que naquela casa se esconde um desertor. Indra pede, então, ao rei que o poupe, que ela será sua. Pedro, para impedir essa entrega, afirma que Indra não é cristã, mas a moça acaba por provar que o é, dizendo ter sido Camões que a ensinou a rezar. O rei, manda, então, tirar as algemas de Camões e entrega-lhe Indra, dizendo “Ante o sacro trono da poesia, em reverença, / Se curva perante o poeta a cabeça coroada”.

Como já se referiu anteriormente, em 16 de fevereiro de 1892, uma versão da peça foi levada à cena no Stadt-Theater de Wurzburg. Seguia ainda o texto de zu Putlitz, acompanhado pela música de von Flotow. Mas, para chamar a atenção do público, que pagaria de 1 coroa e 20 pf a 80 coroas para assisti-la, *Indra* ganhara, num cartaz por nós encontrado, um epíteto “apelativo”: *das Schlangenmädchen*, isto é, a encantadora de serpentes.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Percebe-se, nas peças em que Camões “fala” Alemão, grande ênfase com relação ao domínio espanhol, além de vários desconhecimentos da História de Portugal e da do próprio Camões, sendo até mencionado incorretamente o nome de sua mãe. Em segundo lugar, nos textos aqui comentados, há uma frequente abordagem do romance entre o poeta e Catarina de Ataíde.

Finalmente, é de observar que, apesar de terem sido criadas na época da voga dos *künstlerdramen*, essas peças não guardam qualquer relação com esse tipo de texto.

RECEBIDO: 30/06/2025

APROVADO: 17/08/2025

REFERÊNCIAS

AGUIAR E SILVA, Vitor Manuel de (coord.). *Dicionário de Luís de Camões*. Lisboa: Caminho, 2011.

HALM, Friedrich. *Camoens*, Dramatisches Gedicht in einem Aufzuge. Viena: Carl Gerod, 1843².

HORN, Uffo. *Camoens im Exil*. Dramatisches Gedicht in einem Uct. Wien: Verlag und Drud von Anton Mausberger, 1839.

PUTLITZ, Gustav zu (text); FLOTOW, Friedrich von (music). *Indra*. Romantische Oper in drei Aufzungen. s.n.t., 1852.

RIBEIRO, Maria Aparecida. *Camões. Máscaras dramáticas. Dinamarca*. Coimbra: Centro Interuniversitário de Estudos Camonianos, 2012.

SAINT-GEORGES, M. de; FLOTOW, M. *Alma, L'Enchenteresse* (opéra en quatre actes adapté à la scène italienne par A.de Lauzières). *Alma, L'Incantatrice* (opera in quattro atti adattata alla scena italiana da A. de Lauzières). Paris: Léon Scudier Éditeur / Calman Lávy Éditeur, 1878.

SAINT-GEORGES, M. de; FLOTOW, M. *L'Esclave de Camoens*. Opéra-comique en un acte. Paris: Beck, Éditeur, 1843.

SCHMID, Herman Theodor. *Camoens*. München: Trauerspiel in fünf Akten, 1843.

VON CHÈZY, Wilhelm. *Camoens*. Bayreuth: Grau'fchen Buchhandlung, 1832.

MINICURRÍCULO

MARIA APARECIDA RIBEIRO é Licenciada em Português e Literatura pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ, 1967), Mestre em Literatura Portuguesa pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ, 1977); Doutora em Letras (UFRJ, 1980). Professora da UERJ (1969-1990), colaborou também com a Universidade Federal Fluminense e com a Uni-Rio. Professora da Universidade de Coimbra (1990-2012), onde fez sua Agregação (2008), dirigiu o Instituto de Estudos Brasileiros e coordenou o Projeto Tempus. Entre suas últimas obras destacam-se: *A Carta de Caminha e seus Ecos* (2003); *Drummon(d)tezuma – correspondência entre Carlos Drummond de Andrade e Joaquim Montezuma de Carvalho* (2004); *Drummond em Coimbra* (2004); *Camões. Máscaras dramáticas. Dinamarca* (2014); *Manuel, Bandeira de uma língua* (2025). Tem inúmeros artigos publicados em revistas nacionais e estrangeiras. É membro integrado do Centro de Literatura Portuguesa e membro colaborador do Centro Interuniversitário de Estudos Camonianos.

O Camões de Garrett (1815-1828)

Garrett's Camões (1815-1828)

Sérgio Nazar David

Universidade do Estado do Rio de Janeiro /CNPq

DOI:

<https://doi.org/10.37508/rcl.2025.nEsp.a1383>

RESUMO

O presente trabalho busca mapear e interpretar a presença de Camões na formação literária de Almeida Garrett (1815-1828). Partimos de um fragmento da tentativa épica *Afonsaida* e do soneto “Camões naufrago”, ambos de 1815. Em seguida, examinamos *O retrato de Vénus* (1821) e o poema épico *Camões* (1825). Por fim, recortamos as referências a Camões em dois textos ensaísticos fundamentais para a história das literaturas em língua portuguesa: “Bosquejo da História da Poesia em Língua Portuguesa” (1826) e “Esquisse d'une histoire littéraire du Portugal” (1827-1828). Garrett se vê como um novo Camões, renovando as suas lições e abrindo caminho para a nossa modernidade literária.

PALAVRAS-CHAVE: Luís de Camões; Almeida Garrett; Literatura Portuguesa do século XIX.

ABSTRACT

This paper aims to map and interpret the presence of Camões in the literary formation of Almeida Garrett (1815-1828). We begin with a fragment of the epic attempt *Afonsaida* and the sonnet “Camões naufrago” both from 1815. Next, we examine *O retrato de Vénus* (1821) and the epic poem *Camões* (1825). Finally, we highlight references to

Camões in two essayistic texts that are fundamental in the history of the literatures written in Portuguese: “Bosquejo da História da Poesia em Língua Portuguesa” (1826) and “Esquisse d'une histoire littéraire du Portugal” (1827–1828). Garrett sees himself as a new Camões, renewing his lessons and paving the way for our literary modernity.

KEYWORDS: Luís de Camões; Almeida Garrett; 19th-century Portuguese literature.

GARRETT EM ANGRA

Terá sido em Angra, antes de partir, em 1816, para estudar Direito em Coimbra, que Garrett teve os primeiros contatos com a obra de Camões, por meio da educação orientada pelo tio bispo D. Frei Alexandre da Sagrada Família (1737-1818). Ofélia Paiva Monteiro refere o ceticismo do tio relativamente a regras. Acreditava mais no “contato frequente e íntimo com bons textos” de autores dos séculos XVI e XVII, “por ele considerados os representantes do período áureo da nossa língua” (Monteiro, 1971, v. I, p. 81). Não nos devem surpreender, por conseguinte, as duas primeiras referências a Camões na obra de Garrett, ambas de 1815.

A primeira é a invocação da *Afonsaida*, “tentativa épica” iniciada naquele ano, ms. 49 do Espólio Garrett (BGUC). Estão referidos: Camões, Gabriel Pereira de Castro (autor de *Ulisseia*), Vasco Mousinho de Quevedo (autor de *Afonso africano*) e Francisco de Sá de Meneses (autor de *Malaca conquistada*).

Nesses e outros autores quinhentistas e seiscentistas (Damião de Góis, Frei Luís de Sousa, Jacinto Freire de Andrade e Padre António Vieira), levantados de cadernos escolares do jovem João Baptista por Ofélia Paiva Monteiro, Frei Alexandre colheu os melhores exemplos, oferecidos ao sobrinho, do “português lídimo e expressivo [...] por que tão ardorosamente pugnava” (Monteiro, 1971, v. I, p. 82).

A segunda referência é o soneto “Camões Náufrago” (ms. D. G., t. I, son. I, BGUC) assim datado: “Angra, 29 de agosto de 1815”. São pouco conhecidos os 12 sonetos de Garrett apensos, juntamente com nove “Fábulas e contos”, na seção “Primeiros versos”, à segunda edição de *Folhas caídas*, onde o poema também vem datado: “Angra, 1815”.

CAMÕES NÁUFRAGO

Cedendo à fúria de Neptuno irado
Soçobra a nau que o gran’tesoiro incerra;
Luta co’ a morte na espumosa serra
O divino cantor do Gama ousado.

Ai do canto mimoso a Lísia dado!...
Camões, grande Camões, embalde a terra
Teu braço forte, nadador (,) aferra(,)
Se o canto lá ficou no mar salgado.

Chorai, Lusos, chorai! Tu morre, ó Gama,
Foi-se a tua glória... Não; lá vai rompendo
Co’ a destra o mar, na sestra a lusa fama.

Eterno, eterno ficará vivendo:
E a torpe inveja, que inda agora brama,
No abismo cairá do Averno horrendo.

(Angra, 1815)

Os 12 sonetos de Garrett, em versos decassílabos, apresentam o mesmo esquema rimático (ABBA / ABBA / CDC / DCD), diferentemente dos sonetos de Camões, que, segundo Vanda Anastácio, “apresentam, nos tercetos, quatro esquemas [...] diferentes” (Anastácio, 2007, p. 56). Garrett, em 1815, segue a tendência da segunda metade do século XVIII. Assim o fizeram a Marquesa de Alorna (1750-1839),

Bocage (1765-1805), Cláudio Manuel da Costa (1729-1789), Alvarenga Peixoto (1744-1793), Silva Alvarenga (1749-1814), Curvo Semedo (1766-1838) e Francisco Joaquim Bingre (1763-1856).

Recorda-se o *incipit* do soneto de Bocage, originalmente publicado no primeiro tomo das *Rimas* em 1791, “Camões, grande Camões, quão semelhante”; e também o segundo verso: “Acho teu fado ao meu, quando os cotejo!” (Bocage, 2004, p. 199). Garrett faz ecoar no seu “Camões Náufrago” o exílio, a penúria cruel, os gostos vãos, a pouca paz, os transes da ventura de Bocage em seu célebre soneto dedicado à memória de Camões. São igualmente invulgares no Camões de Garrett, como no de Bocage, os “dons da Natureza”: o poeta naufrago garrettiano não naufraga; pelo contrário, vai rompendo o mar e assim vive e faz viver a “lusa fama” pela força da escrita.

“Fábulas e contos” e “Sonetos” de Garrett só são publicados em 1853, em seção à parte, na segunda edição de *Folhas caídas*, uma das coletâneas mais eróticas da língua portuguesa. David Mourão-Ferreira chamou a atenção, em “A poesia confidencial das *Folhas Caídas*” (Mourão-Ferreira, 1966) para os 13 poemas acrescentados por Garrett na segunda edição, também de 1853, para, segundo a autor de *As quatro estações*, “atenuar a inquietante presença” dos outros 34 da primeira, sem indicação de autoria. *Folhas caídas* ficam, afinal, com 47 poemas. Mas Garrett acrescentou também na seção “Primeiros versos”, em apêndice ao volume, na parte inicial, mais 21 poemas: 9 fábulas e contos, e 12 sonetos. Assim, *Versos do Visconde de Almeida Garrett - II* acaba por reunir 68 poemas. O volume I é a última edição em vida de *Lírica de João Mínimo*, também de 1853.

“Camões Náufrago”, escrito em 1815 e publicado quase quatro décadas depois, está inserido nessa verdadeira bomba relógio das duas primeiras edições de *Folhas caídas*, ambas de 1853. São curiosíssimas as circunstâncias que envolvem a publicação do poema na maturidade do autor, e as de sua escrita, em 1815, aos 16 anos, em Angra

(Açores), onde se refugiara desde 1809 com seus pais e irmãos, na sequência da invasão francesa e da guerra peninsular.

DE COIMBRA PARA LISBOA E PARIS

Nos anos 20, Garrett saúda o Morgado de Mateus, D. José de Sousa Botelho, pela edição d'*Os Lusíadas*. Em *O retrato de Vénus* (1821), que lhe valeu um processo em tribunal por imoralidade, podemos ler no canto III: “E tu Sousa imortal[,] grata homenagem / Recebe eterna da mui grata Elísia” (Garrett, 1904a, v. I, p. 20).

Garrett estava atento à glorificação de Camões em curso já no último quartel do século XVIII. No XIX, além da edição monumental de 1817, anteriormente referida, merecem destaque o “Réquien à memória de Camões”, de João Domingos Bontempo, de 1819, e o óleo sobre madeira de Domingos Sequeira, “A morte de Camões” (Fig. 1), medalha de ouro, em Paris, no Salão de 1824, no Louvre. Sequeira a recebeu das mãos de Carlos X, em 14/01/1825, bem assim o título de Cavaleiro da Imperial Ordem do Cruzeiro, conferido por Sua Majestade Imperial o Senhor D. Pedro, Duque de Bragança, a quem o quadro foi oferecido.

Figura 1 – A morte de Camões.



Fonte: Sequeira (1824).

Sequeira expôs também “O repouso no Egito”. Mas só “A morte de Camões” está no catálogo, que Luiz Xavier da Costa reproduz em *A morte de Camões – quadro do Pintor Domingos Antônio Sequeira* (1922). Destaco o seguinte trecho do referido catálogo:

tema extraído da vida de Camões. Este grande homem, abatido pela doença e pela mais atroz pobreza, estava morrendo num hospital, quando um de seus amigos chega anunciando a derrota em Alcácer-Quibir, a morte do rei D. Sebastião e da elite da nação naquela funesta jornada, a que se seguiram o fim da monarquia portuguesa e da pátria: ‘Ao menos, exclama Camões, se erguendo no seu leito de morte, eu morro com ela!’ (*apud* Costa, 1922, p. 63, tradução nossa).

A semelhança do texto acima com a cena final de *Camões* de Garrett, publicado logo em 1825, também em Paris, não é pequena. Garrett certamente viu o quadro de Sequeira, que, ao que tudo indica, perdeu-se no Brasil. Passo a citar a nota D à primeira edição de *Camões*:

É notável coincidência, e que muito lisonjeia o meu pequenino amor-próprio, que enquanto eu, humilde e desconhecido poeta, rabiscava estes versinhos para descrever os últimos momentos de Camões, o Sr. Sequeira imortalizava em Paris o seu nome e o da sua nação com o quadro magnífico que este ano passado de 1824 expôs no Louvre, em o qual pintou *a mesma cena* (Garrett, 2018, p. 293, grifo nosso).

Camões teve quatro edições em vida de Garrett (1825, 1839, 1844 e 1854). Trata-se de um poema épico, também em dez cantos, mas não em oitava-rima. Helena Buescu assinala que, “sendo um texto de juventude [...], será também um texto de maturidade e será, talvez sobretudo, um texto cujas transformações descrevem o próprio percurso literário e até político de Garrett” (Buescu, 2018, p. 12); e refere

“a história de dois Poetas”, “de dois livros”. “De quem se fala? Camões ou Garrett?”, pergunta. E responde: “de ambos” (Buescu, 2018, p. 16). E isto para testemunhar “a condição do poeta moderno (romântico), que parece não ter alternativa senão desacordar-se dos ventos da História dominante e ir, como Camões, *contra eles*” (Buescu, 2018, p. 16). Parece ter razão, portanto, Ofélia Paiva Monteiro ao afirmar que em *Camões* (1825) se desfaz “o otimismo iluminista de Garrett” (Monteiro, 1971, v. I, p. 246).

Camões aqui, no livro de Garrett, retorna a Lisboa às vésperas da partida de D. Sebastião para a África. Vem na companhia de um homem escravizado, javanês, e encontra a sua amada Natércia já morta. Recorda a partida para o Oriente, incentivado na ocasião por Natércia. Volta com *Os Lusíadas*, e é recebido por D. Sebastião, que a princípio tenta abreviar o encontro. D. Aleixo de Menezes argumenta que “a fama das letras não perece”, e que “renome e glória, bem o guarda a espada”, “mas conservá-lo, só o pode a pena” (VI, 7). Camões se veste muito modestamente. Por fim, o rei acaba simpatizando com ele: “É este”, diz D. Sebastião aos cortesãos, “de quantos d’Ásia / Aqui vêm, o primeiro que não fala / Em suas cicatrizes” (VII, 9). No retorno a Sintra, canto IX, Camões reencontra o seu rival no amor de Natércia. O conde lhe oferece um retrato de Natércia e selam a paz.

D. Sebastião parte para a África e a fama de Camões se espalha. Ainda assim tem apenas como amigo o javanês, que em seu nome esmola nas ruas:

Vede-o, vai pelas sombras caridosas
 Da noite, de vergonhas coitadora,
 De porta em porta tímido esmolando
 Os chorados ceitis com que o mesquinho,
 Escasso pão comprar. Dai, portugueses,
 Dai esmola a Camões.

(X, 14)

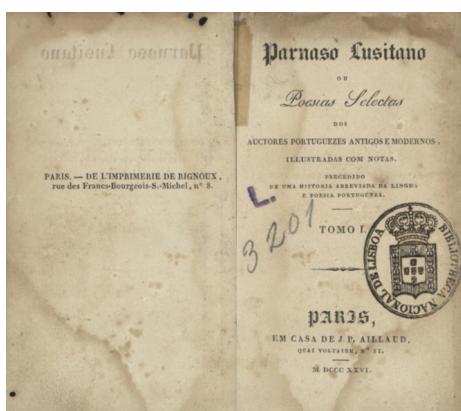
O conde traz a notícia do desaparecimento do rei em Alcácer-Quibir. Camões diz: “Pátria, ao menos / Juntos morremos...” (X, 22).

O Camões de Garrett não está associado a nenhum destino trágico. Pelo contrário, é a imagem de uma luta por princípios elevados, do homem exilado em sua própria terra e em terras distantes, mas que reage por meio da escrita. O Camões de Garrett é sombra, mas também luz. Por isso tem lugar central nos dois textos ensaísticos de Garrett que passo a examinar.

GARRETT ENSAÍSTA

O primeiro, “Bosquejo da História da Poesia em Língua Portuguesa”, escrito também em Paris, como introdução ao *Parnaso lusitano ou poesias selectas do auctores portuguezes antigos e modernos illustrados com notas, precedido de uma historia abreviada da lingua e poesia portuguesa* (1826), é a primeira história da literatura em língua portuguesa.

Figura 2 – *Parnaso lusitano* (1826) – folha de rosto.



Fonte: BN Digital (2023a).

O *Parnaso lusitano* consiste numa antologia de poesia que começa na Idade Média e vai até a virada do século XVIII para o XIX. Inclui poetas brasileiros e não avança até o romantismo. São seis volumes.

O primeiro, onde está o “Bosquejo” (de Garrett) é de 1826; os demais são de 1827. Nesse primeiro volume, não está indicada a autoria do texto introdutório, mas no final do quinto há uma “Advertencia” do organizador, José Fonseca: “além do *Resumo histórico da língua e poesia portuguesa*, composto pelo Senhor João Leitão Garrett, e da *Epistola* de Francisco Manuel, que servem de introdução a esta obra [...]], lancei em nota as opiniões de alguns autores graves” (Garrett, 1826, p. 448).

Em 1828, no prefácio da primeira edição de *Adozinda*, e no ano seguinte também numa nota de *Da educação*, Garrett rejeita o *Parnaso*, finalizado em Paris pelo tal Fonseca, que, segundo ele, ao rever as provas, tomara a liberdade de alterar tudo, introduzindo “produções ridículas de gente desconhecida”, incluíra outras, enxoalhara “tudo com notas pueris e indecentes” (Garrett, 1829, p. IV-V).

Camões é abordado no capítulo III do “Bosquejo”, intitulado “Segunda época literária: idade de ouro da poesia e da língua desde os primórdios do século XVI até os do XVII”. Aparece como o “homem [que] levantou a cabeça lá das extremidades da Ásia” para se distinguir dos “escravos da imitação clássica” (Garrett, 1826, p. XXIII). Abriu “caminho novo”, criando a “poesia moderna”, constituindo-se o “Homero das línguas vivas” (Garrett, 1826, p. XXIV). Merecem destaque, para Garrett, as canções, em especial “Junto dum seco, [fero] e estéril monte”. Para ser o novo Homero, completa, Camões teve que ultrapassar os “poetas pigmeus” (Garrett, 1826, p. XXIII) de seu tempo, puros imitadores.

É bem possível que, na seleção dos poemas de Camões, Fonseca tenha interferido pouco ou quase nada. Integram o *Parnaso*: 7 trechos d’*Os Lusíadas*, 3 éclogas, 15 sonetos, 4 odes, 2 elegias e 1 trecho da comédia *Filodemo* de Camões. Lá está, no volume III, a canção “Junto dum seco, [fero] e estéril monte” destacada na abertura da

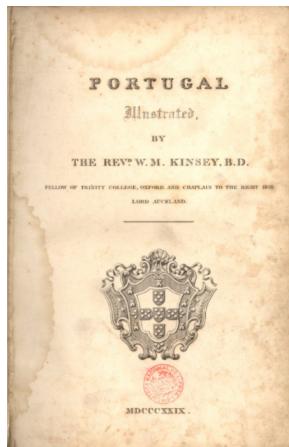
coleção. A presença das obras de Camões em cinco dos seis volumes do *Parnaso lusitano* é impressionante.

O segundo texto, no qual me deterei, é o manuscrito 82, apresentado equivocadamente por Henrique de Campos Ferreira Lima, no *Inventário do espólio literário de Almeida Garrett* (1948, p. 19) como uma tradução do manuscrito 80 (“Bosquejo”). Ofélia Paiva Monteiro identificou “*Esquisse d'une histoire littéraire du Portugal*” como a segunda história da literatura em língua portuguesa, só que agora escrita fundamentalmente para estrangeiros.

Garrett escreveu “*Esquisse*” em 1827-1828, atendendo a uma solicitação de William Morgan Kinsey (1788-1851), que esteve em Lisboa quando o autor de *D. Branca* já retornara de primeiro exílio, após a morte de D. João VI. O texto foi incluído na segunda edição de *Portugal Illustrated* (Londres, 1829), sem indicação de autoria, traduzido como “*Brief Review of the literary history of Portugal*”, com acréscimos e supressões. Há no Espólio Garrett, assinala Isabel Oliveira Martins (1990, p. 39), carta de Kinsey, agradecendo o apoio. “*Brief Review*” e “*Esquisse*” aproximam-se, mas não são iguais.

Do cotejo dos três textos, assinalem-se: a) Garrett sabe que o seu nome não apareceria como autor da publicação de Londres; b) Garrett inclui seu nome e suas obras no rol de matérias abordadas em “*Esquisse*”; c) alguns juízos se alteram em “*Esquisse*” em relação a temas anteriormente abordados no “*Bosquejo*”; d) “*Esquisse*” e “*Brief Review*” são textos dirigidos a público estrangeiro, e só o primeiro pode ter autoria atribuída efetivamente a Garrett.

Figura 3 – Portugal illustrated (1829) – W. M. Kinsey – folha de rosto.



Fonte: BN Digital (2023b)

Em “Esquisse”, Garrett volta à ideia de que, com Camões, Portugal fora “o berço da epopeia moderna”. Mais: não o faz, mas sugere a Kinsey a inclusão de um breve resumo da vida e da obra de Camões. A sugestão foi acatada e Kinsey inclui também um retrato de Camões à página 536.

Sobre Camões, podemos ler em “Esquisse”:

(...) foi no reinado de D. João III, filho e sucessor de D. Manuel, que as belas-letras realmente floresceram em Portugal. A Universidade de Coimbra brilhou então com todo o seu esplendor, cultivando as línguas eruditas, e o estudo da literatura clássica deu um carácter menos natural e menos nacional, é verdade, à poesia portuguesa, mas também trouxe brilho à língua, a enriqueceu, a formou completamente, dando-lhe a majestade e a solenidade que vemos n’*Os Lusíadas* e que causou a admiração de toda a Europa quando a vimos cantar com a lira de Homero o que supúnhamos impossível nas linguagens modernas dos nossos povos semibárbaros.

É importante assinalar que Camões precedeu em muito Tasso (...) sendo por isso o pai da epopeia moderna, o Homero das nossas línguas (...).

Chegamos ao tempo em que a literatura portuguesa pela ação de um só e poderoso génio se elevou acima de todas as literaturas das línguas novas. Trissino e Ariosto tinham tentado a epopeia, Dante antes deles tinha ensaiado o maravilhoso moderno no seu poema único: mas nenhum deles havia ainda subido tão alto para dar às línguas e aos povos modernos uma epopeia sua, que é também um poema nacional. Camões surgiu, e surpreendeu a Europa com *Os Lusíadas*: foi então que se viu que fora da língua de Homero e da de Virgílio podia haver também lugar para os poetas épicos [...] (Ms. 82, Espólio Garrett, BGUC, tradução nossa).

Em “Esquisse”, se compararmos com “Bosquejo”, o juízo sobre a época de Camões está abrandado. O autor d’*Os Lusíadas* surge não mais cercado de pigmeus, mas como o ponto mais alto num contexto de florescimento da cultura e do saber universitário. De todo modo, é pelas mãos de Camões que a literatura portuguesa se eleva frente às demais literaturas europeias. Garrett sabia quem seriam os seus leitores preferenciais. Se em “Bosquejo” a ênfase está na grandeza de Camões frente aos autores portugueses de todas as épocas; agora, em “Esquisse”, é a voz capaz de alcançar a “admiração de toda a Europa”.

Um aspecto permanece inalterado: a condenação à imitação servil dos clássicos, ao “cego respeito da Antiguidade”. Em “Bosquejo” o atrevimento de Camões foi abrir “caminho novo”, criar a “poesia moderna”. “Esquisse” apresenta a mesma posição, muito embora com uma formulação um pouco mais precisa: Camões, segundo Garrett, escreveu um “poema nacional”, “fora da língua de Homero e da de Virgílio”, quando a efervescência do estudo da literatura clássica sugeria um caminho “menos nacional”. Escreveu, portanto, na contramão das tendências dominantes em seu tempo.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Encaminho-me para a conclusão, indicando quatro pontos mais importantes do que quis demonstrar: a) o jovem Garrett, ao examinar a obra de Camões, demonstra ter um projeto literário coerente e abrangente; b) sua apreciação crítica adquire certa modulação relativamente ao público, nacional ou estrangeiro, a que se dirige; c) trata-se de um projeto literário intervencivo, do poeta-cidadão, que vive e escreve sob o signo da Liberdade, e para tanto o Camões de Garrett precisa ter um recorte muito preciso ; d) por fim, Garrett se educa sob as diretrizes clássicas do tio, D. Frei Alexandre da Sagrada Família, nos Açores, mas os seus horizontes, como escritor, apontam cada vez mais para a superação de tais modelos, segundo o seu ponto de vista, à semelhança de Camões.

Sem dúvida Garrett se vê como um novo Camões. Disse-o Eduardo Lourenço: “*Camões* [o Camões que ele canta] é, sobretudo, um duplo Garrett [...] doravante inseparável da nova religião da Liberdade” (Lourenço, 2019 [1988], p. 155). Disse-o Ofélia Paiva Monteiro (2018, p. 106): “Garrett [nunca] deixou de trazer o vulto e a poesia de Camões dentro de si.”

Novo não quer dizer igual. É ser capaz de renovar as lições daquele que foi e seguirá sendo o maior poeta da língua portuguesa, Camões, cuja vida e obra celebramos. É assim que Garrett forja a sua obra também ela fundadora de nossa modernidade literária.

recebido: 18/05/2025 aprovado: 18/06/2025

REFERÊNCIAS

ANASTÁCIO, Vanda. Introdução. In: ALORNA, Marquesa de. *Sonetos*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2007, p. 11-84.

BIBLIOTECA NACIONAL DIGITAL. *Parnaso lusitano ou poesias selectas dos autores portuguezes antigos e modernos, illustradas com notas*. 15

jul. 2023a (última atualização). 1 exemplar digitalizado. Disponível em: <https://purl.pt/25>. Acesso em: 25 ago. 2025.

BIBLIOTECA NACIONAL DIGITAL. *Portugal illustrated: in a series of letters / by the Rev. W. M. Kinsey.* - Second edition. 18 jul. 2023b (última atualização). 1 exemplar digitalizado. Disponível em: <https://purl.pt/25>. Acesso em: 25 ago. 2025.

BOCAGE. *Obra completa.* v. I. Sonetos. Edição de Daniel Pires. Porto: Caixotim, 2004.

BUESCU, HELENA CARVALHÃO. INTRODUÇÃO. In: GARRETT, Almeida. *Camões. Introdução e nota biobibliográfica de Helena Carvalhão Buescu*, Lisboa: Imprensa Nacional, 2018. p. 11-24.

COSTA, Luiz Xavier da. *A morte de Camões – quadro do Pintor Domingos Antonio de Sequeira*. Lisboa: 1922.

GARRETT, Almeida. Bosquejo da história da poesia em língua portuguesa. In: *PARNASO lusitano ou poesias selectas dos autores portuguezes antigos e modernos illustradas com notas, precedido de uma historia abreviada da lingua e poesia portuguesa.* v. I. Paris: J. P. Aillaud, 1826. p. VII-LXVII.

GARRETT, Almeida. *Camões Náufrago*, Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra (Coimbra), Espólio Garrett, Manuscrito D. G., t. I, son. I.

GARRETT, Almeida. *Camões. Introdução e nota biobibliográfica de Helena Carvalhão Buescu*. Lisboa: Imprensa Nacional, 2018.

GARRETT, Almeida. *Da educação*. Londres: Sustenance e Stretch, 1829.

GARRETT, Almeida. *Esquisse d'une histoire littéraire du Portugal*, Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra (Coimbra), Espólio Garrett, Manuscrito 82.

GARRETT, Almeida. *Obras Completas de Almeida Garrett.* v. I. Retrato de Venus/ Historia da Pintura/ Fragmentos de Poemas Ineditos. Edição de Teófilo Braga. Lisboa: Empreza da Historia de Portugal, 1904a.

GARRETT, Almeida. *Obras Completas de Almeida Garrett.* v. VI. Adozinda. Ed. de Teófilo Braga. Lisboa: Empreza da Historia de Portugal, 1904b.

GARRETT, Almeida. *Versos do V. de Almeida Garrett.* II. Fábulas/ Folhas caídas. 2. ed., Lisboa: Imprensa Nacional, 1853.

KINSEY, William Morgan. *Portugal illustrated: in a series of letters*. London: Treuttel, Wurtz, and Richter, 1829.

LIMA, HENRIQUE DE CAMPOS FERREIRA. *Inventário do espólio literário de Almeida Garrett*. Coimbra: 1948.

LOURENÇO, EDUARDO. O ROMANTISMO, CAMÕES E A SAUDADE. In: LOURENÇO, EDUARDO. *Obras completas. Vol. VI. Estudos sobre Camões*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2019, p. 151-159. [Publicado em francês com o título “Le Romantisme et Camoëns”, em *Nós e a Europa*, Lisboa: INCM, 1988.]

MARTINS, Isabel Oliveira. O Percurso da Primeira História da Literatura Portuguesa. *Revista de estudos anglo-portugueses*. Lisboa, Centro de Estudos Comparados de Línguas e Literaturas Modernas/ Universidade Nova de Lisboa, n. 1, p. 37-135, 1990.

MONTEIRO, Ofélia Paiva. A celebração romântica de Camões. In: MONTEIRO, Ofélia Paiva. *Variações sobre Temas camonianos*. Coimbra: Centro Interuniversitário de Estudos Camonianos, 2018. p. 91-113.

MONTEIRO, Ofélia Paiva. *A formação de Almeida Garrett. Experiência e criação*. 2 v. Coimbra: Centro de Estudos Românicos, 1971.

MOURÃO-FERREIRA, David. A poesia confidencial das *Folhas Caídas*. In: MOURÃO-FERREIRA, David. *Hospital das Letras*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1966. p. 57-66.

SEQUERA, Domingos. *A morte de Camões*. 1824. 1 pintura (óleo sobre tela).

MINICURRÍCULO

SÉRGIO NAZAR DAVID é Professor Titular da UERJ, bolsista do CNPq, membro da Equipe Garrett (Centro de Literatura Portuguesa – Universidade de Coimbra). Autor dos livros de poemas *Onze moedas de chumbo*, *A primeira pedra*, *Tercetos queimados* (2014), *O olho e a mão* (2018, com Ana Marques Gastão) e *Gelo* (2023); e de ensaios *Freud e a religião* (2003), *O século de Silvestre da Silva* (2007). Organizou as edições críticas de *Cartas de amor à Viscondessa da Luz* (2007), *Correspondência familiar* (2012, Menção Honrosa – Prémio Grémio Literário - Lisboa), *Correspondência para Rodrigo da Fonseca Magalhães* (2016, Menção Honrosa – Prémio Grémio Literário - Lisboa), *Filipa de Vilhena / A Sobrinha do Marquês* (2020) e *O corcunda por amor/ Tio Simplício/ Falar verdade a mentir/ O Conde de Novion* (2025) de Almeida Garrett. Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-6550-0837>.

Entre centenários: o Camões de Garrett e o Camões de Camilo

Between centenaries: Camões of Garrett and Camões of Camilo

João Paulo Braga

Universidade Católica Portuguesa

DOI:

<https://doi.org/10.37508/rcl.2025.nEsp.a1398>

RESUMO

Em 2025 comemora-se o bicentenário do nascimento de Camilo Castelo Branco. Celebra-se também o 5º centenário do nascimento de Luís de Camões. Coincidencialmente, o poema que Almeida Garrett dedicou ao Épico, marco da introdução do Romantismo em Portugal, foi publicado a primeira vez em 1825. Que imagem de Camões perpassa nas abundantes páginas de Camilo? Será o Camões de Garrett e do Romantismo? Pretende-se, aqui, rastrear a presença de Camões na obra de Camilo, tentando contextualizá-la e interpretá-la à luz de fatores coletivos e individuais.

PALAVRAS-CHAVE: Almeida Garrett; Camilo Castelo Branco; Luís de Camões; Romantismo; Ideologia republicana em Portugal.

ABSTRACT

In 2025 we celebrate bicentenary of the birth of Camilo Castelo Branco. It also marks the 5th centenary of the birth of Luís de Camões. Coincidentally, the poem that Almeida Garrett dedicated to the Epic, a landmark in the introduction of Romanticism in Portugal, was first published in 1825. What image of Camões permeates Camilo's abundant pages? Is it the Camões of Garrett and of Romanticism? The aim here is to trace the

presence of Camões in Camilo's work, attempting to contextualize and interpret it in the light of collective and individual factors.

KEYWORDS: Almeida Garrett; Camilo Castelo Branco; Luís de Camões; Romanticism; Republican ideology in Portugal.

“Admiro pouquíssimo o poeta”. Esta frase bombástica com que Camilo Castelo Branco se refere a Luís de Camões, o “poeta” por antonomásia, soa a verdadeira heresia. Já vamos às circunstâncias em que a afirmação foi feita. Mas, lida assim fora do contexto, além de blasfema, a frase não pode deixar de ser vista pelo leitor de Camilo como uma contradição, habituado, como está, a ver na sua obra frequentes referências ao poeta, já inventariadas por eminentes camilianistas como Alexandre Cabral (2003, p. 153-154) e Justino Mendes de Almeida (1993, p. 47-60).

Uma tentativa de sistematização dessas copiosíssimas referências pode passar por apartar aquelas que são internas ao texto daquelas que surgem nas margens do texto, no peritexto, especialmente na epígrafe, “la citation par excellence, la quintessence de la citation” (Compagnon, 1979, p. 337). Camilo, como é sabido, explorou largamente os espaços paratextuais, usando frequentemente epígrafes de capítulo, lugares privilegiados de relação do autor com a “biblioteca”, sendo Camões um dos autores homenageados dessa forma. Não cabe aqui aprofundar as relações entre a epígrafe e o texto de suporte, mas apenas sublinhar o seu valor de manifestação de homenagem, de tributo do autor a um poeta consagrado, pois, como realça Genette (1987, p. 161), “dans une épigraphe, l'essentiel bien souvent n'est pas ce qu'elle dit, mais l'identité de son auteur”. E o conhecimento desse autor por aquele que o cita. Tanto mais que os textos de Camões citados por Camilo abrangem os três grandes domínios

da obra camonianiana: lírica;¹ épica;² drama.³ Com efeito, Camilo conhecia bem a obra de Camões, desde tenra idade, como comprova num passo autobiográfico dos *Serões de S. Miguel de Seide*, ao evocar a figura do padre António de Azevedo, irmão do seu cunhado, pela mão de quem, em Vilarinho da Samardã, leu os clássicos, tão fundamentais na formação do futuro romancista:

de volta do presbitério, fazíamos chá; depois, lia-se a versão de Alexandre Garrett, os *Anais da Propagação da Fé*, as *Noites de Young*, a *Miscelânea Curiosa e Proveitosa*, *Os Lusíadas*, o *Theatro de los Dioses*, *As Viagens de Ciro*, as *Peregrinações* de Fernão Mendes Pinto, e a *História de Portugal* por uma sociedade de ingleses (Castelo Branco, 1993a, p. 1036).

Em termos formais, seria possível distinguir entre a citação propriamente dita (transcrição de fragmentos textuais camonianos) e a mera referência ao poeta, à sua vida ou à sua obra. Nessas referências sobressaem aquelas representações convencionais e simbólicas do poeta como paradigma romântico do génio incompreendido e injustiçado pela pátria, que ele glorificou, ou do amoroso desgraçado, perseguido pelo destino cruel. Em *Coisas espantosas*, por exemplo,

¹ Um trecho da lírica é usado como epígrafe do cap. XXXIII (“Serena Claridade”) do romance *A Doida do Candal* (Castelo Branco, 1987a, p. 138): “*Deixai, pois, já, Senhora, o amargo pranto,/ A pena, a dor, o mal que tanto cresce // Um anjo novo tens, santo e benino, / Vive, Senhora, alegre e consolada.* (Camões, *Elegia*)”.

² Versos d’*Os Lusíadas* são citados em epígrafe ao cap. XV (“Algumas Flores para um Triunfo”) de *Delitos da Mocidade* (Castelo Branco, 1993): “*Lus., III, Bem puderas, ó Sol, da vista destes ... ;* e no cap. XI de *Carlota Ângela* (Camilo castelo Branco, 1983): “*Vereis amor da pátria..., etc. Camões, Os Lusíadas*”

³ Ao *Auto de Filodemo* pertencem os versos usados como epígrafe ao cap. XI do *Livro de Consolação* (Castelo Branco, 1987b): “*Qualquer honesta se abala, / Como sabe que é querida.* (Camões, *Filodemo*).”

surge uma atualização de um *topos* romântico associado a Camões e à Epopeia – o de símbolos da pátria e de saudade no exílio:

Augusto parou, a pequena distância, contemplativo, disfarçando o seu reparo. Foi-se aproximando como quem seguia seu caminho e ouviu a pronúncia do leitor: era portuguesa. Já mais de perito conheceu que eram versos de *Os Lusíadas*, no episódio de Inês de Castro.

Não conteve Augusto o seu espanto, se não era mais ainda saudades da pátria, vendo portugueses no lago de Genebra, e ouvindo tão longe os versos queridos de Camões. [...]

– É português!? Bem-vindo seja o nosso patrício. [...] Somos todos portugueses, exceto estes meninos, que ainda assim folgam de ouvir o poema, que não deixa morrer o nome da pátria de seus avós (Castelo Branco, 1984, p. 640).

Temos referências extradiegéticas (internas ao discurso do narrador) e referências diegéticas (no discurso das personagens). No interior do discurso do narrador, caracterizado pelo tom digressivo e metaliterário, propício à citação e a outras formas de relação intertextual, encontramos, por exemplo, em *Coisas espantosas*, esta citação do episódio de Inês de Castro, acerca da força do amor: “para estes e outros holocaustos do belo e fementido deus, é que Camões escreveu o verso: *Tu só, tu, puro amor, que a tanto obrigas.*” (Castelo Branco, 1984, p. 558). Não sendo totalmente fiel, tal como outras, esta seria uma citação de memória, revelando a presença do texto camoniano no espírito de Camilo.

Numa das muitas digressões que caracterizam a narração de *Anátema*, surge, integrada no discurso do narrador, a citação de uns célebres versos de *Os Lusíadas* (*Lus.*, IX, 83), adaptados, em forma de máxima, ao comentário sobre o comportamento das personagens:

Camões definiu a situação em dois versos, que valia a pena citá-los aqui, se não parecessem, de velhos e safados que estão, um pedantismo de rapaz de escola. O coração adivinha, quando é consultado nestes mistérios, que são todos dele; e como o leitor ou leitora nada paga nessa consulta, eu penso *que é melhor experimentá-lo*. Enquanto ao conde de S. Vicente, nada há mais fácil *que julgá-lo*. O leitor tem direito a que eu lho diga; mas *julgue-o*. Deus me salve de escrever romances, cujo incenso de um fino amor vai perfumar olfatos embotados. E escrever de amor para *quem não pode experimentá-lo* (Castelo Branco, 1982, p. 260).

Quanto ao discurso das personagens, também não são poucos os exemplos de citações da obra camoniana. Em *Anos de prosa*, Leonardo Pires, ao fazer o panegírico do protagonista, Jorge Coelho, cita a designação usada por Camões para Inês de Castro: “– Jorge Coelho herdou de seus avós a honra, é quanto basta. Na sala do palácio de Sintra não está lá o escudo dos Coelhos, porque o cobre a mortalha da “mísera e mesquinha / Que depois de ser morta foi rainha.” (Castelo Branco, 1984, p. 1082-1083).

Em *Vingança*, a citação da epopeia (*Lus.*, IX, 75) ocorre também no contexto de um discurso de personagem, desta vez o inominado poeta:

‘Entre nós – prosseguiu o poeta com o seu humor pessimista – o homem, que vem rico de longe, tem duas existências, que se separam logo que ele salta em terra. A pátria para ele é uma espécie de Ilha de Vénus, como a imaginou Camões. No poema, os cansados navegadores refocilam-se nos braços deleitosos das ninfas, saboreiam-se nas mais esquisitas sensualidades que o pecado pode inventar, e, para cúmulo de delícias, ouvem no fim o canto profético da deusa libidinosa que lhes assegura a imortalidade.

‘Os bem-vindos do país do ouro – os nossos irmãos de além-mar –, após os perigos e sustos com que as riquezas rápidas se granjeiam, aportam às praias natalícias. Aí lhes vão as ninfas de todos

os rios e riachos de Portugal ao encontro, e rara se esquiva como a
Éfire do Leonardo,

*A quem Amor não dera um só desgosto,
Mas sempre fora dele mal tratado.*' (Castelo Branco, 1983, p. 1098).

As referências a Camões e à sua obra que o autor põe na boca das suas personagens cumprem de um modo geral uma função caracterizadora, como signos de um estatuto cultural elevado, como é o caso do poeta de *Vingança*, e é também o caso de Calisto Elói, o inolvidável protagonista d' *A queda dum anjo*, que, ao discursar no parlamento contra a vaidade que grassava em Lisboa, bem patente no luxo e ostentação das “carruagens, calechas e berlindas” que triunfalmente se passeiam pela cidade, vocifera:

por entre estas soberbas carroças, Sr. Presidente, vejo eu passar mal arrimados às paredes, e temerosos de serem esmagados, uns homens de aspetto melancólico, e mal entrajados. Nestes cuido eu ver D. João de Castro, que empenhou as barbas, e tem duas árvores em Sintra; Duarte Pacheco, que vai entrar no hospital; e Luís de Camões, que vem de comer as sopas dos frades de S. Domingos. Cada época tem centenares destas ilustres vítimas (Castelo Branco, 1986, p. 871-872).

A referência a Camões entra na construção caricatural da personagem, com efeitos cómicos, acentuando-lhe o tom enfático e o caráter retrógrado de anjo, antes da queda. Ora, muitas das referências ao Épico apresentam essa função cómica, quer no discurso das personagens, quer no discurso do narrador. Neste caso, o efeito cómico resulta geralmente de um contraste entre o prosaico das situações e a elevação do discurso épico. Veja-se este exemplo de *Coisas espantosas*, em que o narrador termina a descrição de um quadro sa-

loiamente festivo recorrendo a uma citação do Canto II (est. 21) d'*Os Lusíadas*:

celebraram-se as núpcias em S. Domingos, e dali partiram todos, em número de vinte e sete, para Chelas, escarranchados em burrinhos os varões, e as damas muito bem postas sobre as gualdrapas escarlates dos seus portadores que espinoteavam

De soberbos de carga tão formosa,

como diz o grande épico do tritão de Vénus (Castelo Branco, 1984, p. 96).

Esse tipo de efeito é também obtido em *Cenas da Foz*, quando o narrador homodiegético (João Júnior) usa uma citação da epopeia (*Lus.*, X, 128) no contexto de uma comparação desajustada: “apenas a vi em ânsias, despi o casaco, meti-me até ao peito na água, apanhei a cadelinha, que a ressaca levava para o mar, e, como Camões, *Dos procelosos baixos escapado*, vim lançar no regaço da aflita dama a cedula gemebunda” (Castelo Branco, 1983, p. 782).

Na mesma obra, encontramos um passo em que o discurso camoniano se funde no discurso camiliano, assumindo a forma de alusão ou paráfrase, quando o narrador-personagem alude a um célebre soneto camoniano, novamente em contraste cómico com o assunto: “diz tu, ó Pôncia, se me viste comer ou beber durante oito dias contados da data em que a minha alma se despegou daquela alma gentil que se partiu do Pasteleiro” (Castelo Branco, 1983, p. 906).

Em *Amor de salvação*, um lanço da narração feita ao autor por Afonso de Teive é introduzido por este com a fórmula de invocação épica: “agora tu, Calíope, me ensina a contar o sucesso estranho!...” (Castelo Branco, 1985, p. 718).

Em *O que fazem mulheres*, o registo é autoirónico, surgindo a citação d' *Os Lusíadas* (episódio de Inês de Castro) num enunciado

paratextual (“A todos os que lerem”) de natureza metanarrativa: “não é romance; é soalheiro, mas trágico, mas horrível, soalheiro em que o sol esconde a cara, *Como da seva mesa de Tiestes, / Quando os filhos por mão de Atreu comia*” (Castelo Branco, 1983, p. 1231).

Em *Onde está a felicidade?*, o narrador estabelece uma comparação entre os amores superficiais de Guilherme do Amaral e as ninfas do episódio da Ilha dos Amores: “valido da impostura hábil, [Guilherme do Amaral] venceu resistências froixas; as vencidas, porém, caíam como as ninfas de Camões, na Ilha dos Amores: *deixava-se ir dos galgos apanhando*” (Castelo Branco, 1983, p. 227). Repare-se que, uma vez mais, se trata de uma citação de memória, em que o autor emprega “apanhando” em vez do original “alcançando” (*Lus.*, IX, 70).

Quando são postas na boca das personagens, o efeito cómico adérm do contraste, do desajuste, com fins satíricos, entre o ridículo da personagem e da situação vivida, e a superioridade da representação cultural convocada. Em *Eusébio Macário*, por exemplo, o nome do poeta aparece associado ao de Bocage, em registo humorístico e caricatural, como paradigmas de sabedoria e de eloquência, no discurso oratório de Eusébio Macário, agraciado como Cavaleiro de Cristo: “eu queria ter a sabedoria dum Camões, ou ser qual outro Bocage para exprimir as minhas ideias, sim, para explicar o que tenho no pensamento. Mas eu não sou Camões nem Bocage, esses grandes homens” (Castelo Branco, 1988, p. 531). Tratando-se de uma personagem que, embora protagonista, é objeto de uma avaliação negativa ligada à intenção programática de sátira parodística assumida pelo autor neste romance, a referência a Camões não deixa de ganhar conotações algo depreciativas. Retomaremos daqui a pouco esse ponto.

Agora, é altura de voltarmos à afirmação escandalosa de Camilo: “admiro pouquíssimo o poeta”. Encontramo-lo em carta ao editor Ernesto Chardron, quando o romancista de Seide lhe comunicava o assentimento em escrever o prefácio à sétima edição do *Camões*, de Garrett:

“escreverei, porém, as páginas que deseja para o seu *Camões*. Não lhe prometo que sejam boas, porque admiro pouquíssimo o poeta e não sei assoprar a bexiga da admiração convencional” (Castelo Branco, 1994, p. 923). Estávamos em 1880, ano do tricentenário da morte de Camões, ocasião em que, entre muitas outras iniciativas, se reeditou, em edição comemorativa, o poema de Garrett. Noutra carta ao mesmo destinatário e sobre o mesmo assunto, Camilo promete ser iconoclasta:

necessito que me diga uma coisa com referência ao prefácio do *Camões* de Garrett. Primeiramente, deixa-me plena liberdade de tratar a biografia de Camões como entendo que ela deve ser tratada à luz de 1880? Não se lhe importa que se levante contra o sacrílego prefaciador do poema a cainçada das locais? Eu persuado-me que a venda será mais segura, se farejarem nela uma coisa justa a que eles hão de chamar escândalo (Castelo Branco, 1994, p. 924).

Que “escândalo” era esse que Camilo, “sacrílego prefaciador”, esperava provocar?

Nesse texto prefacial, o autor do *Amor de perdição*, propondo-se encarar “o nosso Camões a uma grande luz natural”, submete a biografia do poeta a um exame crítico, desmistificando a imagem romântica que dele Garrett constrói no seu poema, “um Luís de Camões romântico, remodelado na fantasia melancólica dum grande poeta exilado, amoroso, nostálgico” (Castelo Branco, 1981, p. 18). Procura demonstrar, sobretudo, a falta de fundamento de certos lugares-comuns biográficos, cuja responsabilidade é imputada principalmente ao visconde de Juromenha e a Teófilo Braga. Desses lugares-comuns, aquele que com mais veemência Camilo rebate é justamente o que mais ligado estava à visão romântica da vida do poeta: é o *topos* da miséria em que Luís de Camões viveu os últimos tempos, a ponto de se valer das esmolas que o fiel escravo Jau obtinha nos seus peditórios. Segundo Camilo, “é a lenda da miséria em que se comprazem

as imaginações sombrias” (Castelo Branco, 1981, p. 60). E quanto à velha questão da tença, Camilo não alinha na convencional crítica à injustiça régia para com o poeta: “Luís de Camões não se julgaria desdourado com os 15\$000 réis, nem essas hipóteses de fomes, frios e mendicidades que se encarecem deve aceitá-las a crítica desligada de velhos preconceitos” (Castelo Branco, 1981, p. 60). Chega mesmo a comparar a situação de Camões com a de outras figuras históricas que, segundo ele, foram mais injustiçadas pela Pátria: “espanta, porém, que se não clamasse com mais justiça contra os áulicos que deixaram morrer no hospital António Galvão, o apóstolo das Molucas, e Duarte Pacheco Pereira” (Castelo Branco, 1981, p. 60).

Se esta atitude iconoclasta de Camilo correspondia a uma rutura com a opinião pública, destruindo a estátua romântica que Garrett edificara e à qual aderiam os mentores das comemorações do tricentenário da morte de Camões, em 1880, representava, por outro lado, uma contradição relativamente à imagem que do poeta o próprio Camilo até aí apresentara. Com efeito, o romancista, em vários lugares da sua obra, de que atrás deixamos exemplos, dera testemunho de aderir, também ele, ao “mito romântico” de Camões (Monteiro, 2011, p. 189), à imagem do Poeta como “o mártir do amor, o soldado ardido, o talento menoscabado pela camarilha dos reis” (Castelo Branco, 1981, p. 40). Comprovam-no passos da sua obra não ficcional, como este: “quando éramos bárbaros, morreu de miséria Luís de Camões para nos lavar a fronte do estigma que nos cuspiam as nações cultas” (Castelo Branco, 1981, p. 19).

Na ficção, não faltam referências ao nosso poeta, modeladas por essa imagem tradicional. No terceiro dos *Doze casamentos felizes*, por exemplo, topamos com uma referência, em forma de antonomásia, através da qual o romancista explora o *topos* da lamentação contra a ingratidão da pátria relativamente aos seus egrégios filhos: “[...] contra uma pátria, que vê os seus Belisários e Pachecos, os seus

Homeros e Camões, desmedrados e entanguidos, perecerem à míngua duma verba” (Castelo Branco, 1988, p. 1006). O mesmo *topos* manifesta-se em *Carlota Ângela*, no seguinte passo: “revelara, ainda que tardio, um espírito sobre-excelente para engrandecer-se, e refletir na sua família as honras merecidas à custa de infâmias necessárias para se ser alguma cousa numa terra onde Duarte Pacheco e Camões tiveram fome” (Castelo Branco, 1983, p. 1006). A imagem de Camões como protótipo dos desgraçados é objeto de uma referência em *Lágrimas abençoadas*, no contexto da representação da formação intelectual e espiritual de Maria, a protagonista:

apaixonado pelos seus, e pelo esplendor da sua pátria, frei António afeiçoara o espírito de sua sobrinha aos moldes graves da poesia portuguesa do século XVI. Fizera-a decorar a história nos cantos das epopeias; afinara-lhe o gosto no arrebatamento daquele génio que deu lições de resignação aos desgraçados. Camões era mais que um poema decorado por Maria. A cada verso era interrompida, e o poema tornava-se, comentado pela eloquência do padre, um fecundo manancial de moralidade (Castelo Branco, 1983, p. 651).⁴

Num diálogo entre personagens do romance histórico *O Senhor do Paço de Ninães*, ocorre uma referência a Camões, como personagem coeva, que constitui mais uma glosa do tema da ingratidão da Pátria:

⁴ Nas *Cenas da Foz*, topamos novamente com uma referência a esse estereótipo romântico de Camões como símbolo da melancolia: “sempre a voz, sempre a imagem, em tudo, por toda a parte, e não sei descrevê-la, nunca pude arrancá-la da palheta dos artistas mais lúcidos, daqueles que compreendem o aspetto melancólico de Camões, e o adivinharam [...]” (Castelo Branco, 1983, p. 840). Na mesma obra, encontramos uma referência ao Camões épico como fonte histórica: “por Gamas, pertence ao venerando tronco do que dobrou o cabo das Tormentas, como consta de João de Barros, Lucena, Camões, e da história genealógica da casa Real” (p. 803).

ora sejamos justos e digamos que Luís de Camões, se tivesse nascido sessenta anos antes, seria bem aceito na corte do Senhor rei D. Manuel. A tença que lhe dão é tal, que mais avisado andaria quem lha alvidrou deixando perecer de míngua o poeta, para que na pobre vida que leva não estivesse acusando esta geração de hoje em dia afistulada de herpes e podre até às medulas... (Castelo Branco, 1987a, p. 237).

Até na poesia camiliana é convocada a figura convencional do Camões romântico, que o romancista pretendera rebater no prefácio ao poema de Garrett:

Camões julguei-o divino,
Chorei que fosse um mortal;
Mas não foi de ouvir-lhe o hino
Que cantou a Portugal.
É que o vi, farto de dores,
Varado o seio de amores,
Terminar seus dissabores
Nas palhas dum hospital.

(Castelo Branco, 1989, p. 567).

A que se deveu, pois, tal mudança, tratando-se embora de um autor que não se costumava pautar pela coerência crítica ou ideológica? Já em 1879, um ano antes, portanto, da publicação do prefácio, Camilo era perentório, no *Cancioneiro alegre*: “Camões amou muito; logo, não foi o grande desgraçado que se imagina. Amou muitas senhoras de várias cores, aquém e além-mar, solteiras e casadas” (Castelo Branco, 1989, p. 1096). Na mesma obra, mostra-se crítico em relação aos biógrafos do poeta e mimoseia Teófilo Braga com palavras deste jaez:

o Dr. Teófilo Braga, se não escrevesse em anos tão verdes e com tanta precipitação, em vez de um chavascal de incongruências estólicas e de hipóteses pueris, teria rastreado a linha reta que levou

o grande génio pela desordem da vida aos embaraços da pobreza e do desamparo. Em vez de o fantasiar a carpir-se da perda de Alcácer Quibir, dar-nos-ia, como documento da sua cumplicidade naquele desastre, a *Epístola a D. Sebastião* em que o poeta lhe pede que *tinja as suas setas no sangue sarraceno, que Deus o premiará pelo vingar dos rebeldes, etc.*' (Castelo Branco, 1989, p. 1098).

O ataque a Teófilo Braga, no campo dos estudos camonianos, remonta a 1874 – data em relação à qual são anteriores todas as referências há pouco citadas –, num texto intitulado “Em que veias gira o sangue de Camões?”, incluído em *Noites de insónia*, tendo por base o artigo sobre Camões que Camilo redigira para a tradução e ampliação do *Dicionário universal de educação e ensino*. Aí inventiva o professor de Literatura com a truculência que será habitual:

isto não é simplesmente criancice párvoa – é desgraça; é mais que desgraça – é castigo da Providência, porque o snr. Teófilo ladrou arrogantemente a Castilho, a Herculano, a Garrett, a Rebelo, Verlhagen; e não houve ainda detraidor tão audaz, tão ignorante, e, sobre ignorante, ridículo (Castelo Branco, 1991, p. 813).

Conhecendo-se a profunda inimizade de Camilo a Teófilo, não é de surpreender que a biografia de Camões, que ambos estudaram, servisse de campo de batalha. É sabido como a feroz veia polémica de Camilo era fortemente estimulada por questões pessoais, que faziam o romancista mudar radicalmente as suas posições críticas. Sendo Teófilo um dos corifeus do ataque, na questão do “Bom Senso e Bom Gosto”, à velha escola romântica, tutelada por Castilho, o qual convenceu Camilo a entrar na refrega, com o folheto “Vaidades Irritadas e Irritantes”, é natural que a animosidade daí nascida levasse o romancista a não perder oportunidade de agredir aquele que passou a ser seu figadal inimigo, e os estudos biográficos dedicados por Teófilo a Camões constituíram uma dessas oportunidades. Mas

nesta viragem de Camilo, há a considerar outros fatores de ordem biográfica. Alexandre Cabral lembra o facto de que foi também nessa altura (1880) que Camilo fez as pazes com a Casa Real, passando a assumir uma postura de quase subserviência relativamente a D. Luís, em contraste com a adversidade à dinastia brigantina, que durante muito tempo demonstrara, em consequência do indeferimento real relativamente ao título de visconde almejado pelo romancista (Castelo Branco, 1981, p. 20). Ora, sabendo como os mentores das comemorações camonianas fizeram do épico, alçado no pedestal da mitologia romântica, um estandarte dos ideais republicanos⁵ que defendiam, percebe-se que Camilo tenha querido distanciar-se relativamente a esses ideais, encontrando mais um motivo para atacar Teófilo Braga, o principal dinamizador das comemorações e um dos grandes inspiradores da causa republicana em Portugal.

Estes fatores conjunturais explicam, portanto, não só a rutura de Camilo com as ideias que ele próprio defendera a propósito daqueles aspectos biográficos de Camões, mas também a uma certa atitude de desdém que passou a manifestar em relação ao grande poeta português.

Debaixo do declarado desprezo ao poeta, está o ressentimento contra os mentores das comemorações, principalmente Teófilo Braga. No mesmo sentido vai uma declaração que encontramos numa carta à filha Bernardina Amélia: “terminadas que sejam as festanças, os arraiais a Camões, e a paparrotice nacional, irei conversar contigo, algumas horas ou alguns dias” (Figueiras, 2002, p. 97).

Ora, talvez não seja descabido relacionar o tom algo depreciativo de certas referências a Camões na obra ficcional de Camilo, como

⁵ “[Camões] Transforma-se assim num militante forçado da causa republicana” (Cunha, 2011, p. 273).

aquela que há pouco vimos em *Eusébio Macário*, com esse contexto de guerrilha contra Teófilo Braga e seus apaniguados, tanto no campo literário como no campo político. Recordemos que a publicação de *Eusébio Macário*, romance em que Camilo parodiou os processos da escola realista, à qual estavam ligados os mentores das comemorações e os partidários da ideologia republicana, data de 1879, o mesmo ano em que saiu o *Cancioneiro alegre*.

Tal perspetiva pode ainda ser corroborada por referências a Camões presentes noutro romance da mesma época, *A brasileira de Prazins*, de 1882. Uma delas está inserida num discurso inflamado que o autor põe na boca de um embusteiro, o falso D. Miguel, quando se refere a um dos seus entusiastas apoiantes, o Cerveira Lobo: “– Um grande amigo! dos raros! um dos nossos melhores esteios! Com homens assim dedicados, o triunfo é certo. Posso dizer com o grande vate Camões: *E dir-me-eis qual é mais excelente, / Se ser do mundo rei, se de tal gente*” (Castelo Branco, 1988, p. 729). Outra ocorre no discurso do narrador, em que o *topos* do poeta como paradigma romântico do desengano amoroso ganha um efeito cómico, aplicado como termo de comparação com a personagem de Zeferino das Lamelas: “e por isso o pedreiro chorava como os grandes poetas traídos, como Camões, como Tasso, como Alfredo de Musset. As lágrimas na cara tostada daquele operário tinham o travo das que a poesia cristalizou no *pantheon* dos mártires do Amor” (Castelo Branco, 1988, p. 783).

Que, fora destas circunstâncias biográficas, Camilo dedicava ao épico grande estima, provam-no as múltiplas referências que lhe dedicou na sua obra. Antes de mais, não esqueçamos que Camilo, ainda que não tivesse aderido ao espírito republicano das comemorações camonianas de 1880, recusando “assoprar a bexiga da admiração convencional”, não deixou de participar nas homenagens, publicando, além do citado prefácio ao poema de Garrett, outros textos: “Petrarca, Luís de Camões e Faria e Sousa” (em *O Atlântico* e *Jornal*

da Noite); “Milagres do Talento” e “Justiça a Todos” (no *Diário Ilustrado*); “Se Camões gastou algum património?” (no *Amigo do Povo*); “Biografia do maior e mais obscuro amigo de Camões” (no *Jornal de Viagens*); “Em que veias gira o sangue de Camões?” (no *Comércio Português*) (Castelo Branco, 1981, p. 15).

Alguns destes, aliás, constituem reedições de originais mais antigos, o que comprova como Camões sempre esteve presente no labor historiográfico e crítico do romancista, desde a edição das *Poesias e prosas inéditas de Fernão Rodrigues Lobo Soropita* (1868). São textos que, como era normal, incidem mais sobre aspectos histórico-biográficos do que sobre aspectos crítico-literários. Atestam, no entanto, a admiração, o interesse de Camilo pelo poeta, e o conhecimento da sua vida e obra, o que se reflete também em referências presentes em textos de caráter crítico centrados noutros autores. Por exemplo nos *Serões de S. Miguel de Seide*, em “Questões de Vida ou de Morte II”, Camilo comenta as *Conferências* de Ricardo Jorge, aduzindo passos d’*Os Lusíadas* alusivos aos regedores:

desde remotas épocas que os prosadores e até os grandes poetas nacionais hostilizam os *Regedores*. Já em Luís de Camões se nota uma épica zanga contra esses funcionários. Três vezes, pelo menos, lhes chega n’OS LUSÍADAS. Considera-os venais, e prontos a bandearem-se em perfídias e traficâncias contra Vasco da Gama (Castelo Branco, 1993a, p. 999-1000).

E cita três passagens exemplificativas: Canto VIII, est. 52, est. 79, est. 96. Vale a pena evocar, ainda, uma passagem da carta a “FAUSTINO XAVIER DE NOVAIS”, incluída nos *Esboços de apreciações literárias*. A referência a Camões surge aí ao serviço da expressão do nacionalismo literário (típica de Camilo e do romantismo português, em geral), aqui concretizada no estabelecimento de um contraste entre a formação literária clássica, genuinamente portuguesa, e a

formação segundo o gosto francês degenerado: “se meditaste Ferreira, Bernardes e Camões, hauriste desses mananciais o mais seletos, e o menos aproveitado pelos metrificadores modernos. Aposto que tinhas degenerado do teu natural, se andasses confrontado em francesias de Hugo e de Musset?” (Castelo Branco, 1993b, p. 1139).

Camões não só contribuiu para a formação literária, como concentrou, em parte, na sua vida e obra, o vezo erudito de Camilo, escavador de ruínas biográficas e histórico-literárias, bem como alimentou aquele lastro de erudição, a cada passo convocado nos textos ficcionais, quer no discurso do narrador, quer no discurso das personagens, em numerosas referências ao poeta e citações da sua obra.

A análise contextualizada da presença de Camões na obra de Camilo nos proporciona, pois, interessantes elementos para o estudo da receção do nosso poeta no século XIX, dos estereótipos em que assentou a sua representação lendária construída pela sensibilidade romântica, e depois adotada, adaptada e instrumentalizada no contexto político da afirmação dos ideais republicanos.

Se Camilo produziu algumas declarações aparentemente depreciativas em relação a Camões, as circunstâncias em que tal aconteceu revelam que não era propriamente a figura do Épico que o romancista queria atingir, mas Teófilo Braga, o seu figadal inimigo, num espírito de polémica que se transferia muitas vezes para o campo da história e crítica literária e para a própria ficção. Não há dúvida, porém, que Camilo admirava o nosso Épico, dedicando-lhe estudos crítico-biográficos e fazendo-lhe numerosas referências que atestam o conhecimento da obra e da vida do poeta e que refletem a veneração do clássico, do génio tutelar das letras pátrias.

Num dos textos que lhe consagrou, demonstrando que sabia separar a polémica da admiração sincera, depois de surzir Teófilo, conclui, e nós com ele: “falta dizer que Luís de Camões deixou um fi-

lho que não se reproduz, e é imortal: chama-se LUSÍADAS” (Castelo Branco, 1991, p. 816).

RECEBIDO: 29/06/2025

APROVADO: 15/08/2025

REFERÊNCIAS

- ALMEIDA, Justino Mendes de. Camões na obra de Camilo. In: COLÓQUIO DE ESTUDOS CAMILIANOS. Lisboa: Publicações do II Centenário da Academia das Ciências de Lisboa, 1993. p. 47-60.
- CABRAL, Alexandre. *Dicionário de Camilo Castelo Branco*. 2. ed. Lisboa: Editorial Caminho, 2003.
- CASTELO BRANCO, Camilo. *Camões*. Recolha de textos publicados em 1880. Introdução e notas de Alexandre Cabral. Porto: Oiro do Dia, 1981.
- CASTELO BRANCO, Camilo. *Obras completas*, publicadas sob a direção de Justino Mendes de Almeida. V. I. Porto: Lello & Irmão Editores, 1982.
- CASTELO BRANCO, Camilo. *Obras completas*, publicadas sob a direção de Justino Mendes de Almeida. v. II. Porto: Lello & Irmão Editores, 1983.
- CASTELO BRANCO, Camilo. *Obras completas*, publicadas sob a direção de Justino Mendes de Almeida. v. III. Porto: Lello & Irmão Editores, 1984.
- CASTELO BRANCO, Camilo. *Obras completas*, publicadas sob a direção de Justino Mendes de Almeida. v. IV. Porto: Lello & Irmão Editores, 1985.
- CASTELO BRANCO, Camilo. *Obras completas*, publicadas sob a direção de Justino Mendes de Almeida. v. V. Porto: Lello & Irmão Editores, 1986.
- CASTELO BRANCO, Camilo. *Obras completas*, publicadas sob a direção de Justino Mendes de Almeida. v. VI. Porto: Lello & Irmão Editores, 1987a.
- CASTELO BRANCO, Camilo. *Obras completas*, publicadas sob a direção de Justino Mendes de Almeida. v. VII. Porto: Lello & Irmão Editores, 1987b.
- CASTELO BRANCO, Camilo. *Obras completas*, publicadas sob a direção de Justino Mendes de Almeida. v. VIII. Porto: Lello & Irmão Editores, 1988.
- CASTELO BRANCO, Camilo. *Obras completas*, publicadas sob a direção de Justino Mendes de Almeida. v. X. Porto: Lello & Irmão Editores, 1989.
- CASTELO BRANCO, Camilo. *Obras completas*, publicadas sob a direção de Justino Mendes de Almeida. Vol. XI. Porto: Lello & Irmão Editores, 1990.

CASTELO BRANCO, Camilo. *Obras completas*, publicadas sob a direção de Justino Mendes de Almeida. v. XIV. Porto: Lello & Irmão Editores, 1991.

CASTELO BRANCO, Camilo. *Obras completas*, publicadas sob a direção de Justino Mendes de Almeida. v. XV. Porto: Lello & Irmão Editores, 1993a.

CASTELO BRANCO, Camilo. *Obras completas*, publicadas sob a direção de Justino Mendes de Almeida. v. XVI. Porto: Lello & Irmão Editores, 1993b.

CASTELO BRANCO, Camilo. *Obras completas*, publicadas sob a direção de Justino Mendes de Almeida. v. XVII. Porto: Lello & Irmão Editores, 1994.

COMPAGNON, Antoine. *La seconde main ou le travail de la citation*. Paris: Éditions du Seuil, 1979.

CUNHA, Carlos. Comemoração do Tricentenário da Morte de Camões — 1880. In: AGUIAR E SILVA, Vitor (coord.). *Dicionário de Luís de Camões*. Lisboa: Caminho, 2011. p. 272-279.

FIGUEIRAS, Paulo de Passos. *Cartas inéditas de Camilo Castelo Branco à filha Bernardina Amélia, ao genro e à neta*. Porto: Edições Universidade Fernando Pessoa, 2002.

GENETTE, Gérard. *Seuils*. Paris, Éditions du Seuil, 1987

MONTEIRO, Ofélia Paiva. Camões e o romantismo português. In: AGUIAR E SILVA, Vitor (coord.). *Dicionário de Luís de Camões*. Lisboa: Caminho, 2011. p. 176-182.

MINICURRÍCULO

JOÃO PAULO BRAGA é membro integrado do Centro de Estudos Filosóficos e Humanísticos (Faculdade de Filosofia e Ciências Sociais – Universidade Católica Portuguesa). Tem desenvolvido investigação predominantemente em torno da obra de Camilo Castelo Branco, sobre a qual defendeu tese de doutoramento em 2011. A sua colaboração com o Centro de Estudos Camilianos tem resultado na edição de textos e na organização de volumes de ensaios sobre o autor de *Amor de perdição*, nomeadamente os oito volumes das *Obras de Camilo Castelo Branco* (editora Glaciar, 2016-2025) e o volume *Revisões do trágico em Camilo Castelo Branco* (2024).

Citação de Camões nas *Memórias do Cárcere* de Camilo Castelo Branco

*Citation of Camões in the Memoirs of Camilo
Castelo Branco*

Andreia Alves Monteiro de Castro

Universidade do Estado do Rio de Janeiro/PLLB-RGPL

DOI:

<https://doi.org/10.37508/rcl.2025.nEsp.a1387>

RESUMO

O estudo analisa a presença da obra de Luís de Camões na produção literária de Camilo Castelo Branco, destacando-a como “referencial obrigatório” para o romancista. Conforme Alexandre Cabral (1989), a obra camoniana é frequentemente citada nos diversos gêneros cultivados por Camilo. A pesquisa concentra-se particularmente em *Memórias do cárcere* (1862), obra que estabelece relação íntima com a experiência de encarceramento de Camilo na cadeia da Relação do Porto. A análise demonstra como Camilo busca promover sua identificação não com o Camões factual, mas com o imaginário sobre o poeta construído por Almeida Garrett, baseando seu autorretrato na figura do mártir “que padecera duns amores funestíssimos”. O estudo revela como Camilo, ao incorporar e reinterpretar a figura e a obra de Camões, estabelece um diálogo profundo com a tradição literária portuguesa, construindo para si uma imagem de autor que se inscreve na linhagem dos grandes escritores nacionais, enquanto elabora uma crítica contundente à sociedade de seu tempo.

PALAVRAS-CHAVE: Camões; Camilo Castelo Branco; Intertextualidade; *Memórias do cárcere*; Tradição literária.

ABSTRACT

This study analyzes the presence of Luís de Camões's work in the literary production of Camilo Castelo Branco, highlighting it as a "mandatory reference" for the novelist. According to Alexandre Cabral (1989), Camonian work is frequently quoted in the various genres cultivated by Camilo. The research focuses particularly on *Memórias do cárcere* (1862), a work that establishes an intimate relationship with Camilo's experience of imprisonment in the Relação do Porto prison. The analysis demonstrates how Camilo seeks to promote his identification not with the factual Camões, but with the imaginary about the poet constructed by Almeida Garrett, basing his self-portrait on the figure of the martyr "who had suffered from most disastrous loves". The study reveals how Camilo, by incorporating and reinterpreting the figure and work of Camões, establishes a profound dialogue with the Portuguese literary tradition, constructing for himself an image of an author who inscribes himself in the lineage of the great national writers, while elaborating a scathing critique of the society of his time.

KEYWORDS: Camões; Camilo Castelo Branco; Intertextuality; *Memórias do cárcere*; Literary tradition.

Segundo Alexandre Cabral (1989, p. 124), para a produção jornalística e literária de Camilo Castelo Branco, a obra de Luís de Camões "era como que um referencial obrigatório", sendo citada ou parafraseada em polémicas, dramas, contos e romances. Concentrando-se neste último gênero, do qual o autor de *Amor de perdição* foi, indubitavelmente, um de seus mais brilhantes cultores, Cabral (1889, p. 124), num rápido rastreio, demonstra essa constância apontando que o nome de Camões, acompanhado, por vezes, de fragmentos poéticos, está presente em *Anátema*, de 1851; em *Coração, cabeça e estômago*, de 1862; n'A queda dum anjo, de 1866; n'A bruxa de Monte Córdova, n'A doida do Candal e n'O Senhor do Paço de Ninães, os três de 1867; n'Os brilhantes do brasileiro, de 1869; n'O carrasco de Victor Hugo José Alves, de 1872; n'As novelas do Minho, de 1875-1877;

em *Eusébio Macário*, de 1879; n'A *Brasileira de Prazins*, de 1882; e nos *Vulcões de Lama*, de 1886.

Justino Mendes de Almeida, por sua vez, acrescenta alguns títulos na listagem feita por Cabral, apontando que há citações de passagens camonianas em *Onde está a felicidade*, de 1856; *Lágrimas abençoadas* e *Cenas da foz*, ambos de 1857; *O que fazem as mulheres*, de 1858, e *Coisas Espantosas*, de 1862. Contudo o estudioso termina seu texto afirmando que seria tarefa exaustiva esgotar o tratamento desse tema. Devido à quantidade, diversidade e frequência das citações, seria, afinal, “um nunca acabar...” (Almeida, 1993, p. 58-59).

As razões dessa profusão de referências diretas e indiretas à vida e à obra de Camões parecem ser facilmente entendidas se considerarmos a lição de Cleonice Bernardinelli, na qual a professora sentencia que:

o amor é a matéria de que [Camões] é feito, e, pois, a matéria de seu canto. De amor cantará cantando o amor, cantando a natureza, a religião, a vida. De amor cantará no poema épico, alternando casos amorosos com o fragor das batalhas, fazendo-nos ouvir a voz das mulheres no momento doloroso da partida das naus (Bernardinelli, 2000, p. 158).

Isso também é observável em Camilo, afinal, em inúmeras de suas narrativas, as “invasões das tropas napoleónicas, primeiro, a Revolução de 1820, depois, e por fim as Lutas Liberais, com todos os acontecimentos, mutações e convulsões” (Castro, 2021, p. 138) são, frequentemente, pano de fundo, e o Portugal deste ínterim, palco privilegiado, sobre o qual se encenam incontáveis casos de amor interditados justamente por conta de questões sociais e políticas. Ne-las, também as mulheres mergulhadas em um silêncio socialmente imposto, por meio, sobretudo, de cartas de amor, revelam a dimensão íntima de todos esses dramas históricos.

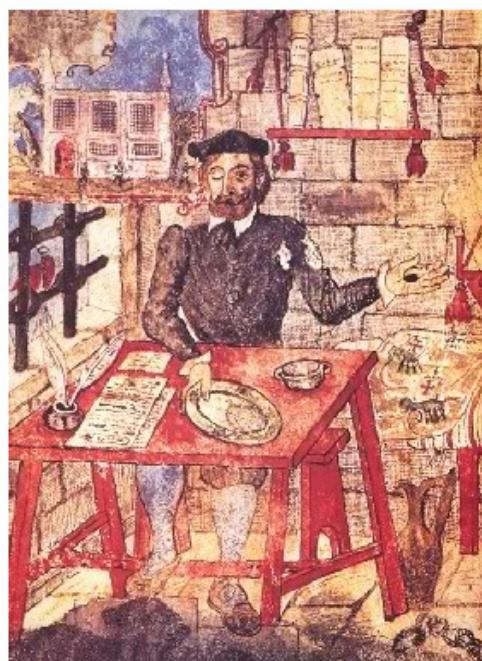
Contudo, diante de tantas narrativas enumeradas por Alexandre Cabral e Justino Mendes Viana, pretendo, aqui, me deter em uma que, por ambos, não fora mencionada: *Memórias do cárcere*, de 1862. Obra que mais intimamente se relaciona com as trezentas e oitenta e três noites em que Camilo esteve detido na cadeia da Relação do Porto, pronunciado pelo Juiz Teixeira de Queirós por manter relações sexuais com mulher casada, a também escritora Ana Plácido.

Por todas as circunstâncias que envolvem a complexa narrativa, de pronto, é possível perceber que Camilo busca promover a sua identificação, não exatamente com o Camões factual, mas com o imaginário sobre o poeta tão bem urdido e reverberado pelo “sempre formoso poema de Almeida Garrett” (Castelo Branco, 1880, p. XXXV). O autorretrato camiliano é, obviamente, baseado na figura do mártir “que padecera duns amores funestíssimos” (Castelo Branco, 1880, p. XXXVI), do gênio incompreendido e encarcerado, do talentoso mendigo menoscabado por uma camarilha ignorante, em suma, na personagem, que, segundo o próprio Camilo, “fora remodelada na fantasia melancólica dum grande poeta exilado, amoroso, nostálgico” (Castelo Branco, 1880, p. XXXV).

Seguindo a trilha de Garrett, que “teria feito uma apoteose ao gênio” (Camilo, 1880, p. XXXVI), para a si mesmo ungir como “um príncipe reinante na dinastia dos poetas portugueses” (Camilo, 1880, p. XXXVI), Camilo também se aproxima dessa imaginação para demarcar a sua posição nessa genealogia de escritores maiores do que a sua terra. É a partir, sobretudo, da publicação d’*Os doze casamentos felizes*, d’*O romance dum homem rico*, do *Amor de perdição* e de *Memórias do cárcere* que Camilo constrói para si, literariamente, uma imagem do herói marginalizado, que despreza e enfrenta a sociedade amesquinhada, tacanha, hipócrita e injusta, em voga até hoje nas vésperas da comemoração de seu bicentenário.

Curiosamente, a autorrepresentação camiliana presente em *Memórias do cárcere* também se aproxima muito de um retrato de Camões, provavelmente, produzido em 1556, e, pela primeira vez, analisado por Maria Antonieta Soares de Azevedo, em seu texto intitulado “Uma nova e preciosa espécie iconográfica quinhentista de Camões” (1972). Nessa pintura, para além do rosto magro, do olho vazado, da barba cerrada e da roupa puída do poeta, há um grande destaque para o tinteiro com duas penas, para os livros, para os mapas e para as várias folhas de papel escritas à mão, marcando que o lavoro literário não cessa mesmo em condições tão desfavoráveis.

Figura 1 – Frontispício da coleção de poemas do poeta português Luís Vaz de Camões.
Museu Nacional de Arte Antiga.



Fonte: Camões [...] (1556).

Essa mesma questão também é percebida nas passagens em que o narrador de *Memórias do cárcere* descreve a sua cela como um gabinete de trabalho municiado com uma biblioteca, capaz de despertar

a admiração de D. Pedro V, ou ainda naquelas em que elenca a sua volumosa produção de seus dias de “laboriosa provação”:

ao terceiro mês de prisão, sentime revigorizado para o trabalho. (...) tracei alguns capítulos do romance *Anos de prosa*, para *A Revolução de Setembro*. Traduzi uma novela muito aprazível e consoladora, [O romance de um homem pobre], para *O Comércio do Porto*. (...). Convidado pelo editor Gomes da Fonseca, pus em linguagem a Fanny (...). Do livro publicado com o título *Doze casamentos felizes*, escrevi seis ou sete na cadeia (...). Coordenei, em seguida, os apontamentos, que me havia dado o falecido António José Coutinho, na novela intitulada: *Romance dum homem rico*. (...) O romance escrito em seguimento daquele, foi o *Amor de perdição* (Castelo Branco, 2020, p. 277-278).

Já em relação à híbrida e multifacetada composição de *Memórias do cárcere*, é possível dizer que ela se divide em alguns planos que, por sua matéria, por vezes se tocam e dos quais, para o objetivo dessa comunicação, destacamos: o “Discurso Preliminar”, no qual o narrador relata a trajetória de sua fuga após ter sido avisado de seu pronunciamento e o seu retorno ao Porto para recolher-se a “uma das masmorras altas da Relação”(Castelo Branco, 2020, p. 42); a série de esboços biográficos de muitos dos seus vizinhos do cárcere; e o relato das duas visitas do rei D. Pedro V à cadeia nos meses em que Camilo esteve detido.

Comecemos, então, pelo “Discurso Preliminar”, parte, como ponta Abel Barros Baptista (2013, p. 167), mais vincadamente memorialística da obra. Nela, o leitor é convidado a embarcar em uma espécie de paródia de viagem iniciática, se considerarmos o modelo defendido por Helder Macedo, uma vez que, distante do tom grandiloquente e das grandes façanhas dos barões assinalados, nesse rito de passagem, todos estes estão ligados ao cotidiano, à vida dos homens e mulheres comuns. Viajando na sua terra, ao estilo de Almeida Garrett, ou

em torno de sua própria vida, antecipando, a consagrada forma de Machado de Assis, o ironicamente autonomeado “romancista fútil” entrecruza tempo e espaço, para dar notícias das “gentes lusitanas” de seu tempo.

Também é nessa viagem que Camilo nos deixa antever que a leitura e que a produção literária são as suas maiores evasões naquele momento, tanto do temor da cadeia, quanto da culpa de deixar a mulher amada pagar sozinha por uma transgressão que só podia ser cometida a dois, uma realidade tão opressiva que o fazia temer a loucura ou pensar em suicídio.

Esse entretecimento de viagens na literatura, na história e nas memórias do narrador-autor, em *Memórias do cárcere*, tem início não “nos mares nunca dantes navegados”, mas na Praça de D. Pedro, lugar em que simbolicamente o romancista recebe notícias sobre a sua sentença. Através da velada menção às guerras liberais e da descrição da paisagem natural como uma alegoria da divina liberdade, o narrador impele o leitor a refletir sobre a absurda incoerência, não a da aventura das navegações, como faz o velho do restelo de Camões, mas da nação que lutou intestinamente para se tornar moderna, igualitária e justa, porém que ainda imputava penas tão duras para uma transgressão estritamente moral.

Amedrontado, ele segue sua mesquinha viagem, embarcando não em uma majestosa nau, mas em uma diligência que, de tão precária, partira duvidosa da chegada ao seu destino. É interessante destacar que os outros passageiros que se viam obrigados a seguir naquela decrépita e infernal carruagem puxada por cavalos quase imóveis de tão exauridos também representavam diferentes classes sociais e traziam consigo objetos que definiam a sua condição, assim como no *Auto da Barca do Inferno*, de Gil Vicente. Dentre tais viajantes, dois se destacam: um clérigo glutão, derrisoriamente relacionado a um engordurado saco, cujo conteúdo, “uma rosca de pão-de-ló, e

um queijo flamengo”, lhe escapava pela boca, e um afaimado velho “de venerável sombra” (Castelo Branco, 2020, p. 13), que, no livro que mantinha junto ao peito, havia rasurado um poema sobre Portugal, com apóstrofes sobre o mau uso que os homens faziam da sua liberdade e sobre os ingratos que deixavam morrer à míngua os seus melhores soldados e poetas. Essa oposição, simultaneamente, retoma *D. Quixote* e *Os Lusíadas* através de uma complexa relação intertextual com as obras de Cervantes e de Camões, mas, sobretudo com a releitura que Almeida Garrett faz das duas, culminando na noção camiliana de que o poeta/mendigo está encarcerado em uma infernal representação da pátria, que, com o correr do tempo, se transforma, contudo pouco progride.

A passagem por Guimarães leva o romancista a interpelar uma outra efábulaçāo de Portugal. O narrador examina o berço não exatamente da nação factual, mas da sua representação no romance histórico de Alexandre Herculano, outro escritor que, como Garrett, também fez questão de se inscrever entre os sucessores de Camões. Seguindo os passos do autor d'*O bobo*, o narrador camiliano observa e medita, entretanto, no lugar da paisagem natural, Camilo parte da paisagem literária e histórica de Portugal. A reflexão sobre questões como a liberdade individual e a valorização da participação do homem comum nos rumos dos grandes acontecimentos, parece indicar que, em seu “mundo patarata” e ensurdecido, nem mesmo as vozes dos bardos profetas já não podem mais ser ouvidas:

vi lá embaixo, entre florestas e jardins, o berço da monarquia, a faustuosa cidade que teve academia de sábios, que rivalizava com as mais graduadas, em seu tempo, na capital. Nada me lembrou de Guimarães, ao descortinála por entre a abóbada do arvoredo, senão que ali haveria um leito onde eu encostasse a cabeça esváida de febre (Castelo Branco, 2020, p. 18).

O retorno ao berço da nação também faz o leitor rememorar uma outra intestina guerra que o campo de Guimarães com sangue tingiu. E a menção desse bélico confronto entre D. Teresa e seu filho D. Afonso Henriques acaba servindo como pretexto para discussão sobre a representação das mulheres que desafiaram os limites de seu gênero. Afinal é em Guimarães que, voltando a interagir com Garrett, o narrador afirma: “antes das *Viagens na minha terra*, todas as Joanas, excetuada a santa, vistas à luz da história, me pareciam viragos, mulheres-homens refratárias a ternuras, e desenfeitadas de seus naturais adornos” (Castelo Branco, 2020, p. 18).

Através desse jogo com o nome Joana, Camilo, de certo modo, também insere Ana Plácido nesse conjunto de mulheres factuais que, como Joana D’Arc, foram perseguidas por serem mais corajosas e mais viris do que os homens.

Essa reflexão toca no fato de que Camilo deixara a amante se entregar sozinha e demorou meses para fazer-lhe companhia nas trevas do cárcere, quase predizendo a sentença de um dos mais importantes personagens de Machado, bastando, mais uma vez, apenas trocar os nomes: Ana “era uma criatura mui particular, mais mulher do que eu era homem”¹(Assis, 2016, p. 153), mas parece ir além, “Ana era mais homem do que eu próprio fui”.

Também parece ser através desse jogo que o autor procura insinuar que essa seja a base para uma distinção fundamental entre ele e a figura de Camões. Camilo, se dizendo avesso a qualquer tipo de violência física, não é um poeta soldado ou um trovador guerreiro. Para ilustrar essa situação, em comparação a si mesmo, o romancista representa José Cardoso Vieira de Castro, o amigo que lhe asilara,

¹ “Capitu era Capitu, isto é, uma criatura mui particular, mais mulher do que eu era homem” (Assis, 2016, p. 153)

como um sujeito que “não (tinha) mais força do que um canário” (Castelo Branco, 2020, p. 25). Ele culpa “a educação nas alfombras e nas otomanas” (Castelo Branco, 2020, p. 24), dispensada aos meninos burgueses, pela “valentia corporal” não ser mais um dos atributos dos homens portugueses. Para confirmar essa hipótese, ele também compara José Cardoso com seu pai e seus tios, todos grandes homens de leis e de letras, mas que, ainda moços, tinham escrito com pau as crónicas de suas imorredoiras masculinidades.

A menção à arte marcial portuguesa, o jogo do pau, leva também a descrição da “celebrada romaria da Senhora de Antime” (Castelo Branco, 2020, p. 23), em que, factualmente, o transporte do pesoado andor funcionaria, segundo Teófilo Braga, em *O povo português nos seus costumes, crenças e tradições*, como uma verdadeira exibição pública da virilidade dos mancebos casadoiros que, nesse ato, tinham a esperança de virem a ter um bom casamento. Ironicamente, desiludido em relação ao futuro do amigo, o romancista ainda arremata: José Cardoso não jogava o pau, “nem enristava com firmeza de manejo uma bengalinha de unicórnio sequer” (Castelo Branco, 2020, p. 25).

A propósito, no prefácio da segunda edição de *Memórias do cárcere*, Camilo comenta, através da “ pena da galhofa”, o desgosto de José Cardoso frente a sua representação nessas passagens da obra:

inimigos mais estúpidos que maus quiseram ver, no modo como falei do meu prestante e obsequiador amigo José Cardoso Vieira de Castro, uma intencional e pouco rebuçada desconsideração. Doeu-me deveras isto, mormente porque Vieira de Castro, de feito, se quis ver desconsiderado nesses períodos (Castelo Branco, 2020, p. 08).

Evidentemente, Camilo não tinha a intenção de menoscabar publicamente o amigo. Essa passagem, na verdade, parece ter a inten-

ção de inculcar na mente dos leitores da época a noção de que ele não era um indivíduo perigoso. Afinal, ainda que atormentado por um sentimento “áspero e tirano”, Camilo nunca banhara as aras do amor “em sangue humano” (Camões, 2000, p. 128), portanto, não merecia ter sido preso naquele inferno destinado a facínoras e nem ter a morte no degredo como seu fim.

Terminando o relato da sua fuga e de sua rendição, o narrador conduz o leitor a uma imersão nas entranhas da prisão. Explorando a ambiguidade presente no sintagma nominal que dá título à obra, é a Cadeia da Relação quem ganha voz e, quase tão personificada quanto o gigante Adamastor, conta, capítulo a capítulo, as terríveis histórias daqueles que por ela passaram e daqueles que por ela ainda passariam.

Através desse bosquejo, o autor também questiona a validade das penas carcerárias como formas de reabilitação e de ressocialização dos delinquentes, assinalando que, por vezes, o encarceramento dos marginalizados, na prática, apenas seria “uma ilusória válvula de segurança” exigida por uma sociedade, que, apoiada nos valores da moral religiosa e da acumulação de bens, não tolerava aqueles que transgrediam as normas e, principalmente, eliminava os que ousavam ameaçar o seu poder e o seu capital. “Ó glória de mandar, ó vã cobiça” (Camões, 2000, p. 190).

A comparação entre os dois momentos em que Camilo esteve preso parece comprovar o acirramento dessa questão. Se em 1846, no término do Cabralismo, ainda havia espaço para a defesa de distintos projetos de nação, afinal todos os companheiros de cela do romancista são presos políticos, em 1860, após quase uma década de vigência da Regeneração, as penas de privação de liberdade e degredo, em muitos dos casos, eram aplicadas em prol da defesa da propriedade privada e do controle dos corpos excedentes:

não estranhei o ar glacial e pestilento, nem as paredes pegajosas de humidade, nem as abóbadas profundas e esfumeadas dos corredores, que me conduziram ao meu quarto.

Em 1846 estive eu preso ali, desde nove até dezesseis de outubro. Foram sete dias de convivência com sujeitos conversáveis, que entraram comigo, ou poucos dias antes, por cúmplices na contrarrevolução, baldada pela captura do senhor duque da Terceira. O que eu estranhei à segunda vez que entrei na cadeia, foi a gente que vi. Eram pessoas de má sombra, e olhar desconfiado (Castelo Branco, 2020, p. 47).

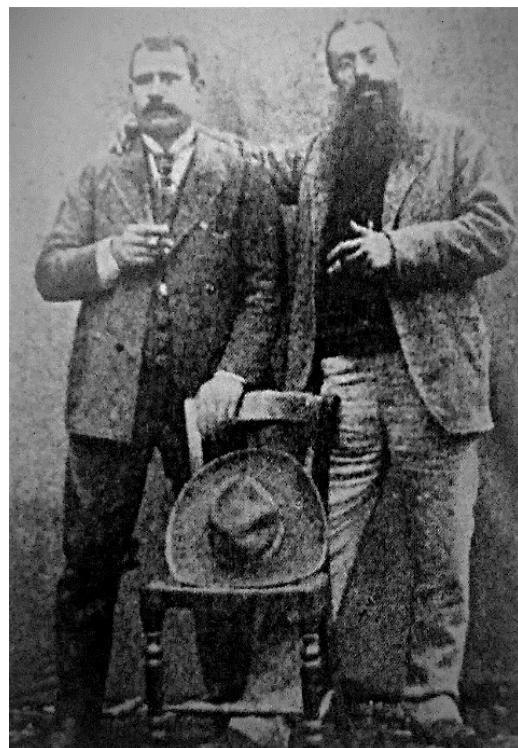
Sem poder contar com a ajuda de nenhuma entidade divina, afinal, em *Memórias do cárcere*, Netuno e Minerva não passam de cãchorros encarcerados, assim como os seus donos, recebem o mesmo tratamento de assassinos, mendigos, prostitutas, alienados, idosos abandonados e crianças famintas eram recolhidos e degredados simplesmente para livrar as “pessoas de bem” daquele incômodo convívio. Desse modo, naquele momento, para ser tratado, inclusive judicialmente, como um criminoso, não era preciso efetivamente infringir as leis. Ser visto com um possível delinquente já era o suficiente para que alguém fosse encarcerado, e, para aquela sociedade, a pobreza exacerbada e o desequilíbrio mental eram grandes indícios de periculosidade, não apenas pela ameaça imediata que esses sujeitos representavam, mas também pelas poucas perspectivas de “recuperação”.

A cadeia também era destinada a valentes soldados que, apesar de terem enfrentado sangrentas guerras em nome do amor à pátria, cessados os confrontos, perderam a serventia, sendo relegados à indigência. Como Milhundres, tenente absolutista que, no momento de maior triunfo de D. Miguel, “vestia casaco de miliciano com insígnias de tenente, e dragonas de capitão-mor” (Castelo Branco, 2020, p. 161), ao dar entrada na Cadeia da Relação em 1861, tinha o cor-

po completamente debilitado e as faces escavadas como que quase prontos para um parco banquete aos vermes. Já o liberal José do Telhado surge agigantado e quase imbatível, senhor das rédeas do seu destino e capaz de mudar os dos outros.

O capitão dos bandidos é retratado como um íntegro combatente que, já na aldeia e nos campos de batalha, escolhera proteger os mais necessitados: “José do Telhado era querido dos seus vizinhos, porque aos ricos nada pedia, e aos pobres dava os sobejos da sua renda e do seu trabalho de castrador” (Castelo Branco, 2020, p. 251). Mais: “entrou José do Telhado ao serviço da Junta na arma de cavalaria [...]. Repartia do seu dinheiro com os camaradas carecidos, e recebia as migalhas do cofre da Junta para valer aos que de sua casa nada tinham” (Castelo Branco, 2020, p. 251).

Contudo, é preciso observar que as várias menções às façanhas do bandoleiro são empregadas de forma a persuadir o leitor de que o ex-militar, tornado caudilho de uma violenta malta pela total falta de recursos, era, na verdade, um justiceiro revolucionário, que, propositadamente, infringira as leis dos ricos para socorrer quem, em desespero, carecia do mínimo à sobrevivência. Essa representação se trata assim de um tipo de enquadramento da memória do José do Telhado factual, movimento que, aliás, guardadas as devidas diferenças, Camões também faz com a memória de Vasco da Gama.

Figura 2 – Joaquim do Telhado e José de Telhado.

Fonte: Moutinho (2009, p. 171).

Em posição de complementariedade em relação a José do Telhado, uma outra figura se destaca nas *Memórias do cárcere*, porém não somente pela defesa da igualdade entre os homens, mas pela luta dos direitos do coração. O tenente Salazar, por ser inimigo do Trono e do Altar, cumpria pena na Relação do Porto e estava condenado a quinze anos de degredo na Índia. Longe de esmorecer na prisão, o rapaz trocava olhares e juras de amor eterno pela janela gradeada do corredor principal dos quartos de malta com Rosinha, a sobrinha de cônego que morava com o tio defronte à cadeia.

Parafraseando Camões, para revelar o teor da conversa que os amantes tiveram no primeiro encontro, o narrador invoca Calíope, para que a musa lhe ensinasse o que disseram “aqueelas duas criaturas, doidas de júbilo” (Castelo Branco, 2020, p. 107).

Também em diálogo com a epopeia camoniana, a discreta e delicada amada do tenente Salazar, na aparência e nos gestos, em muito se assemelha à fermosíssima Maria. E, assim como a filha primogênita de D. Afonso IV de Portugal, que, no terceiro canto d'*Os Lusíadas*, entrou “nos paternais paços sublimados” a suplicar auxílio ao marido, Rosinha vai ao Brasil implorar a D. João VI que conceda o seu perdão a Salazar, após ter-se maritalmente unido ao tenente encarcerado:

estava a sair um navio para o Brasil. Disse ela ao marido que ia visitar sua tia, e demorarse com ela algumas horas. Beijou com desusada sofreguidão, e lágrimas, que ele não compreendeu. Valeuse Rosa da proteção do chanceler; legalizou a passagem, enfardou um pacotilho de roupa, que furtivamente tirara do castelo, escreveu uma longa carta a seu marido, longa, porque as frases saíam do coração com as lágrimas, e umas deliam as outras no papel. Depois embarcou sozinha, sem mais proteções que uma carta do chanceler para um dos ministros de D. João VI (Castelo Branco, 2020, p. 112).

O monarca do Reino Unido de Portugal, Brasil e Algarves não pode negar o pedido de tão honesta e bela criatura, dizendo, ainda, ao seu ministro: “nada lhe falta! É perfeita de alma e de corpo” (Castelo Branco, 2020, p. 113).

Sobre o capítulo dedicado a Salazar e Rosinha, cabe, ainda, salientar que, se, até então, boa parte das menções a Camões foram mediadas pela leitura de Garrett e Herculano, a partir desse relato, Camilo reivindica para si o diálogo direto com o grande mestre.

Finalmente chegamos à conclusão dessa comunicação com uma rápida observação sobre o relato das duas visitas do monarca à Cadeia da Relação, como prometido. Afinal é a partir delas que a narrativa de Camilo se fecha quase à maneira camoniana. Se *Os Lusíadas*

terminam em uma exortação do poeta ao rei D. Sebastião, para que ele, nas palavras de Helder Macedo, tome “as rédeas do seu reino e dê também matéria ao canto celebratório que implicitamente ainda não merece” (1980, p. 39); as *Memórias do cárcere* se encerram com duas sentenças do rei D. Pedro V sobre a Cadeia da Relação: “SEMPRE A MESMA MISÉRIA!” (Castelo Branco, 2020, p. 344) e “ISTO PRECISA SER COMPLETAMENTE ARRASADO” (Castelo Branco, 2020, p. 339), indicando que, por defender um modelo de justiça civil moderada por um bom governante, ele já merecia ser cantado.

recebido: 31/05/2025 aprovado: 15/08/2025

REFERÊNCIAS

- ALMEIDA, Justino Mendes de. Camilo e Camões. In: CASTELO BRANCO, Camilo. *Obras completas de Camilo Castelo Branco*. Porto: Lello & Irmão, 1993. p. 58-59.
- ASSIS, Machado de. *Dom Casmurro*. Rio de Janeiro: Penguin-Companhia, 2016.
- AZEVEDO, Maria Antonieta Soares de. Uma nova e preciosa espécie iconográfica quinhentista de Camões. *Panorama: revista portuguesa de arte e turismo*, Lisboa, Tip. Anuário Comercial de Portugal, n. 42-43, p. 96-103, 1972.
- BAPTISTA, Abel Barros. *A revolução romanesca de Camilo Castelo Branco*. Campinas: Editora da Unicamp, 2013.
- BERARDINELLI, Cleonice. *Estudos camonianos*. 2. ed. rev. e ampl. Rio de Janeiro: Nova Fronteira: Cátedra Padre António Vieira, Instituto Camões, 2000.
- BRAGA, Teófilo. *O povo português nos seus costumes, crenças e tradições*. Lisboa: Dom Quixote, 1994.
- CABRAL, Alexandre. *Dicionário de Camilo Castelo Branco*. Lisboa: Editorial Caminho, 1989.
- CAMÕES na prisão de Goa. 1556. 1 pintura. Disponível em: <https://www.icm.gov.mo/rc/viewer/32000/2064>. Acesso em: 13 set. 2025.

CAMÕES, Luis de. *Os Lusíadas*. Lisboa: Instituto Camões – Divisão de edição, documentação e equipamentos, 2000.

CASTELO BRANCO, Camilo. Estudo sobre Camões: notas biográficas. In: GARRETT, Almeida. *Camões*. Porto: Livraria de Ernesto Chardron, 1880. p. XXXV- LXXXIV.

CASTELO BRANCO, Camilo. *Memórias do cárcere*. Lisboa: Imprensa Nacional, 2020.

CASTRO, Andreia Alves Monteiro de. *Crimes, realidades e ficções: a representação do criminoso na literatura e na imprensa oitocentista*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2021.

GARRETT, Almeida. *Viagens na minha terra*. Lisboa: Typographia da Gazeta dos Tribunaes, 1846.

HERCULANO, Alexandre. *O bobo*. Lisboa: Imprensa Nacional, 1843.

MACEDO, Helder. *Camões e a viagem iniciática*. Lisboa: Moraes Editores, 1980.

MOUTINHO, José Viale. *Camilo Castelo Branco – Memórias fotobiográficas (1825-1890)*. Algragide: Editorial Caminho, 2009.

VICENTE, Gil. *Auto da Barca do Inferno*. In: VICENTE, Gil. *Compilaçam de todalas obras de Gil Vicente*. Lisboa: João Alvarez, 1562.

MINICURRÍCULO

ANDREIA ALVES MONTEIRO DE CASTRO é Professora Adjunta de Literatura Portuguesa e de Literaturas Africanas de Língua Portuguesa no Instituto de Letras da Universidade do Estado do Rio de Janeiro – UERJ (2019). Colíder do grupo Pesquisas Literárias Luso-Brasileiras (UERJ/Real Gabinete Português de Leitura). Membro do Grupo de Pesquisa Camilo Castelo Branco (CNPq). Bolsista JCNE/FAPERJ. Membro associado ao Centro de Estudos Clássicos da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa. Pesquisadora da Cátedra Almeida Garrett (UERJ).

Fernando Pessoa assombrado por Camões

Fernando Pessoa haunted by Camoens

Rodrigo Xavier

Universidade Federal do Rio de Janeiro/PPLB-RGPL/FBN

DOI:

<https://doi.org/10.37508/rcl.2025.nEsp.a1394>

RESUMO

O presente texto apresenta uma abordagem documental da complexa relação entre Fernando Pessoa e Luís de Camões, examinando a presença paradoxal de Camões como influência literária – ao mesmo tempo admirada e negada – na obra de Pessoa. A análise percorre desde a biblioteca pessoal do poeta até os manuscritos e publicações que tratam direta ou indiretamente de Camões. O argumento apresentado é que Camões opera na obra pessoana como figura espectral, sendo evocado por vezes com reverência e, em outras, com crítica contundente. Ao mapear essa presença ausente, propõe-se que Camões não apenas antecede Pessoa como poeta fundacional da Literatura Portuguesa, mas o assombra como mito a ser superado, reescrito e, finalmente, internalizado na multiplicidade do projeto pessoano.

PALAVRAS-CHAVE: Luís de Camões; Fernando Pessoa; Apreciações literárias.

ABSTRACT

This paper presents a documentary approach to the complex relationship between Fernando Pessoa and Luís de Camões, examining the paradoxical presence of Camões as a literary influence – simultaneously admired and denied – in Pessoa's work. The analysis ranges from the poet's personal library to manuscripts and publications that address Camões either

directly or indirectly. The central argument is that Camões functions in Pessoa's *oeuvre* as a spectral figure, at times evoked with reverence, at others subjected to sharp critique. By mapping this absent presence, the paper proposes that Camões not only precedes Pessoa as the foundational poet of Portuguese literature but also haunts him as a myth to be surpassed, rewritten, and ultimately internalized within the multiplicity of the Pessoan project.

KEYWORDS: Luís de Camões; Fernando Pessoa; Literary appreciations.

PREÂMBULO

É comum àqueles que se dedicam ao estudo da obra de Fernando Pessoa a sensação de que o poeta, para além do heteronimismo, depara-se com outras heterogeneidades, multiplicidades. Dentre elas está a variedade de autores lidos e referidos por Pessoa durante a vida, e consequentemente a capilaridade rizomática de correntes de pensamento, incluindo sistemas filosóficos, sociológicos, religiosos e políticos com os quais o poeta de *Orpheu* dialogou, posicionando-se ora a favor, ora contra, consolidando, assim, um dos traços mais evidentes de sua produção literária – tanto na poesia, na prosa e no drama, quanto na crítica literária, na formulação de teorias estéticas, de interpretações políticas e mesmo de instituições religiosas: o paradoxo, ou como aponta Jakobson (2007), o oxímoro dialético.

Um problema surge dessa heterogeneidade que caracteriza o conjunto de textos (mais de 35.000 papéis, entre manuscritos, datilografados, fragmentos vários) escritos por Pessoa em quase 40 anos de atividade literária: trata-se do problema dos modelos literários que, de alguma maneira, criaram (ou não) em Pessoa aquilo que Harold Bloom denominou, no livro homônimo, *The anxiety of influence* (1973). Note-se que nem todas as influências são necessariamente positivas; no mundo pessoano, há tanto dívidas quanto rupturas, de modo que uma influência pode acarretar ora filiação, ora afastamen-

to. Não pretendo criar um catálogo exaustivo das possíveis dívidas poéticas de um autor tão voraz e profícuo como Pessoa, que chegou a declarar: “tudo tem influência sobre mim”, mas sim o caráter oxímórico de uma dessas influências, ou seja, ao mesmo tempo dívida e ruptura, filiação e afastamento, a saber, o poeta Luís de Camões. Esta é apenas uma das muitas possíveis aproximações ao problema da influência em Pessoa.

ESTADO DA ARTE

Escrever sobre o tema da relação entre Pessoa e Camões é um desafio sob vários aspectos, a começar pela certeza de que se cometerá injustiças por não se conseguir citar nesta breve apresentação todos os críticos que se dedicaram à tarefa. Advirto, pois, que o estado da arte aqui apresentado é incompleto, e a escolha dos nomes acaba por ser eletiva. Jorge de Sena trabalha essa relação a partir do momento que se lança no estudo dos dois poetas. A esse respeito cabe citar uma passagem de “Introdução ao *Livro do Desassossego*”, escrita em 1964:

Fernando Pessoa não foi, e não é, o Super-Camões que ele profetizou. Mas é (e as farpadas que a Camões várias vezes dirigiu são sintomáticas) o anti-Camões. Poucas vezes, se alguma, numa literatura e numa língua, se terão polarizado tão extremamente as condições estéticas da existência humana. Um não foi senão ele mesmo, reduzindo tudo à escala da sua experiência de vida, e amplificando esta experiência à estrutura do universo. O outro não foi senão ‘ele-mesmo’, amplificando o nada à escala da sua não-experiência, e reduzindo esta não-experiência à não-estrutura do não-universo. Para um, o amor era a força motriz do ser e do pensar. Para o outro, o amor simplesmente não era. Para um, o espírito conhecia-se não ter conhecimento. Para o outro, o conhecimento conhecia-se não ter espírito. Um foi a própria dialéctica do pensamento vivo realizando-se em estrutura estética. O outro foi a recusa do pensamento em estruturar a sua mesma essência dialéctica. [...] Um é o ser, o outro o não-ser. [...] de um, não há

papéis. Do outro, há papéis de mais. Um deixou que tudo se lhe perdesse. O outro, não houve tira de papel ou de frase que não guardasse. É que um era uma estrutura fechada sobre si mesma, e sempre estaria todo num fragmento qualquer; e o outro necessitava de todos os fragmentos, não para reconstituir-se, mas para dissipar-se. Da angústia de Camões, eleva-se uma tremenda serenidade. Da irónica superioridade de Pessoa, emana um calmo desassossego (Sena, 2000, p. 149-150)¹.

Jacinto do Prado Coelho, junto com Cleonice Berardinelli, crítico pioneiro na investigação da obra de Pessoa, também se dedicou a pensar os dois maiores poetas de Portugal. No texto “d’Os Lusíadas a Mensagem” lemos:

tanto Camões como Pessoa, cantores da pátria, são poetas da ausência. Poetas do que foi ou do que poderá vir a ser. Dum amor que ou se refugia na memória ou, revigorado, se traduz na vibração de um apelo. Mas as situações divergem, um intervalo multissecular tinha de separá-los. No Camões épico predomina o elemento viril – a viagem, a aventura, o risco. Tradicionalmente, a mulher é a que fica esperando, imóvel, na felicidade e no sonho do regresso: como Pessoa e as figuras em que se desdobra, de olhos fitos no indefinido (Coelho, 1983, p. 106).

O destaque dado à ausência também foi dado por Cleonice Berardinelli em sua tese, ainda inédita, onde defende que o conceito é um dos mais recorrentes na poesia de Pessoa. Usa-o em relação oxímórica com o conceito de presença, e descreve, pois, que a ausência

¹ Jorge de Sena não teve acesso ao material integral de Pessoa, mas tão somente aquilo que lhe fora enviado tanto para o Brasil quanto para os EUA. Esse material fora escolhido pelos editores da Ática. O texto foi escrito em 1964, mas uso aqui a edição de *Fernando Pessoa & Cª Heterónima*, publicada em 2000.

em Pessoa é sempre presente, denominando essa constante de “a presença da ausência”, sintagma que dialoga com a citação de Prado Coelho.

Ainda apresentando a fortuna crítica que se ocupou do diálogo Camões-Pessoa, Eduardo Lourenço é seguramente um dos que se destacam no assunto. Dedicou um livro ao diálogo, no qual também convocou Antero. Segundo Lourenço (2002), Camões e Pessoa teriam estabelecido uma relação sinérgica entre poesia e metafísica. Há um texto específico do livro publicado em 1980, que versa sobre a relação *Os Lusíadas-Mensagem*, onde se lê: “a ausência de Camões é o texto negado sobre o qual o texto de Pessoa pôde, enfim, surgir como o outro texto da mesma e diferente invenção da Pátria. *Mensagem* começa ideal e formalmente onde *Os Lusíadas* acabam” (Lourenço, 2002, p. 241).

Cleonice Berardinelli também escreveu diversos textos sobre os dois poetas, e um em especial, conhecido por muitos e referido por vários de nossos colegas, intitulado “*Os Lusíadas e Mensagem*: um jogo intertextual”. Nele, Cleonice faz uma leitura comparativa minuciosa de excertos dos dois poemas, apontando similitudes e distanciamentos. Conclui, ao fim do texto que:

da leitura d’*Os Lusíadas* ressalta [...] a busca de uma solução real para reverter a situação da pátria; dos poemas de *Mensagem* ressalta, intensificada no poema final, ‘Nevoeiro’, a proposta de uma solução não mais de dimensão humana, mas transcendente. Em ambos, porém, há, ao chegar ao fim, mais de epicédio que de sinfonia, apesar dos acordes vibrantes que Camões consegue desferir nas cordas da cítara que abandonara e das dissonâncias auspiciosas a que Pessoa recorre, inserindo-as na desalentadora harmonia final. Enfim, dois poemas épicos - ou épico-líricos? - ‘de espécie complicada’, diria Pessoa, e digo eu: como convinha a Portugal (Bernardinelli, 2000, p. 147-148).

Por último, nesse breve estado da arte, convoco Helder Macedo, reconhecido por seu camonismo revolucionário e leitor de paixão mais moderada por Pessoa. Cito Macedo:

[...] vem do facto de Pessoa nunca ter sido capaz de perdoar a contrariedade de ter havido antes dele em Portugal um Camões, contra o qual insensatamente julgou poder medir-se, mas que, mesmo quando ostensivamente o quis obliterar dentre os heróis assinalados na *Mensagem*, acabou por se tornar na grande ausência estruturante do poema, implicitamente referenciado na imagem pesadélica do Mostrengo (Macedo, 1988, p. 28).

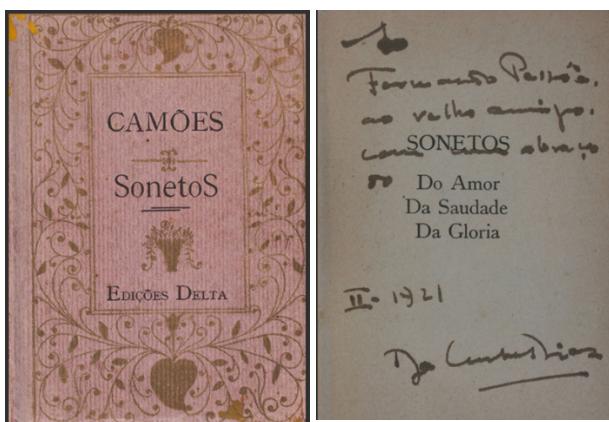
É essa citação que enseja involuntariamente essa comunicação. A imagem pesadélica de um mostrengo, a obliteração de Camões em *Mensagem*, acaba por configurar o que plagiando Cleonice poderia denominar-se a presença da ausência, mas, nesse caso, a de Camões em Pessoa, que poderia ser interpretada tanto como uma espécie de saudade, mas que ora tomo como uma assombração. Camões é fantasma de Pessoa.

CAMÕES NA BPFP (BIBLIOTECA PARTICULAR DE FERNANDO PESSOA)

Uma das maneiras de defender a influência ou o diálogo de um autor com a obra de outro é comprovar a sua presença na biblioteca daquele. No caso de Fernando Pessoa, ainda que muitos livros tenham sido (e foram) negociados pelo próprio durante a vida, no mais das vezes por dificuldades financeiras, ainda há uma amostragem significativa dessa biblioteca conservada, digitalizada e disponibilizada pela Casa Fernando Pessoa. A partir da página da Casa, é possível consultar os títulos e baixar em PDF a maior parte do acervo pessoal do português. Nessa Biblioteca encontra-se apenas um volume do poeta d'Os Lusíadas, a edição de *Sonetos: de amor, da saudade, da glória* (1921), com dedicatória de Alberto da Cunha Dias,

amigo de Pessoa. Diferentemente de outros volumes presentes no acervo da BpFP, este volume não apresenta sublinhados, marginálias ou quaisquer outras anotações de Pessoa, o que poderia nos oferecer pistas sobre impressões do poeta sobre os sonetos de Camões. Na ausência de outros volumes na BpFP, resta-nos analisar os textos escritos por Pessoa, e verificar qual a incidência de Camões que comprova a hipótese do fantasma.

Figuras 1 e 2 – Capa e contracapa da edição de sonetos de Camões.



Fonte: BpFP (c2022a).

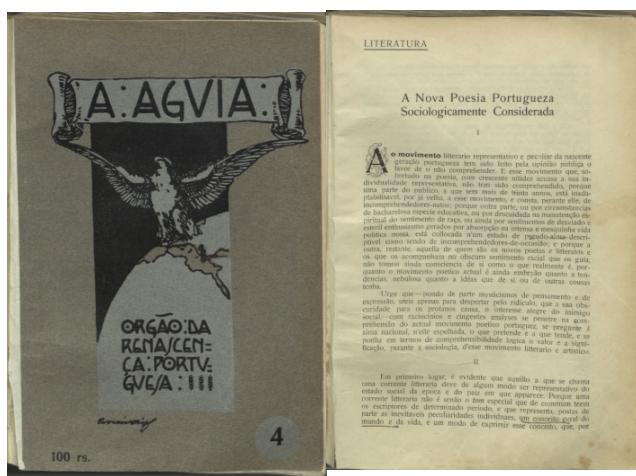
CAMÕES NOS PAPÉIS DE PESSOA

Tendo deixado aproximadamente 250 textos publicados em vida, além de *Mensagem*, dos *English Poems I, II e III*, de 35 *Sonnets* e de *Antinous*, e mais cerca de 33.000 outros documentos por publicar, Pessoa escreveu poucos textos em que Camões aparece como elemento central. Até o momento em que escrevo este artigo, são 27 ocorrências (bem menos de 0,5% de tudo o que Pessoa deixou escrito) – entre listas, tabelas, textos nos quais Camões é mencionado, missivas – e em apenas seis desses textos Camões é tema central das apreciações de Pessoa. Mas isso não torna a figura de Camões menos importante, senão, transforma-o em figura espectral para Pessoa.

Em grande parte desse material, Pessoa se refere a Camões de maneira comparativa com outros poetas (Dante, Milton, Shakespeare, Goethe) e, em alguns dos textos, consigo mesmo.

É o caso de três dos mais conhecidos publicados em vida por Pessoa, respectivamente intitulados: “A nova poesia portuguesa sociologicamente considerada”, “Reincidindo...” e “A nova poesia portuguesa em seu aspecto psicológico”, todos datam de 1912, na revista *A Águia*, responsáveis por criar um certo mal-estar provocado pelo anúncio do Supra-Camões, anúncio este que será assunto da crítica nas décadas vindouras. Esses textos obviamente têm a sua importância pelo teor de análise quase historiográfica sob pretensos vieses sociológico e psicológico, mas também porque são os primeiros textos publicados e assinados por Fernando Pessoa em Portugal, quando o poeta tinha apenas 24 para 25 anos (os textos saem entre abril e novembro de 1912).

Figuras 3 e 4 – Capa e contracapa da edição da revista *A Águia*.

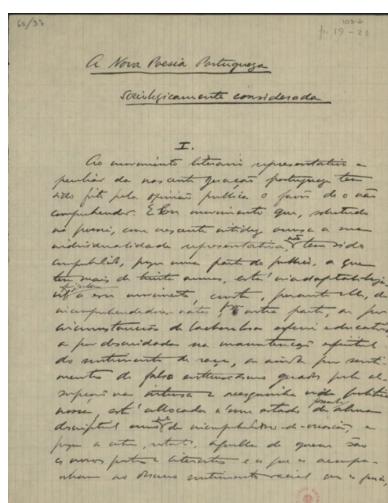


Fonte: Pessoa (c2022b).

Diferentemente de muitos outros textos publicados em vida, os textos de *A Águia* dispõem de um lastro genético. Pessoa deixou rascunhos

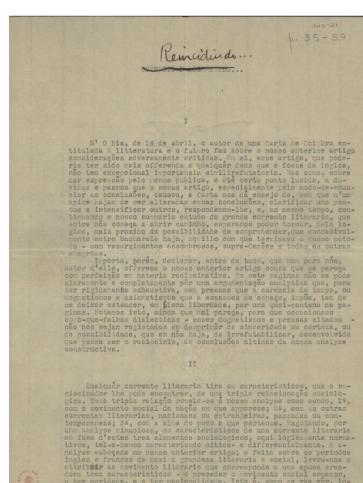
do que viriam a ser esses textos, e ainda que não possamos considerar estes como provas finais do que saiu em revista, é relevante ressaltar a importância de o poeta modernista ter se dedicado ao retrabalho do que seria a sua estreia como crítico da literatura portuguesa, tema ao qual se dedicou nos primeiros anos de sua vida literária.

Figura 5 – Rosto da primeira folha do manuscrito “A nova poesia portuguesa sociologicamente considerada”.



Fonte: Pessoa (1912b [BNP/E3 103-2-5]).

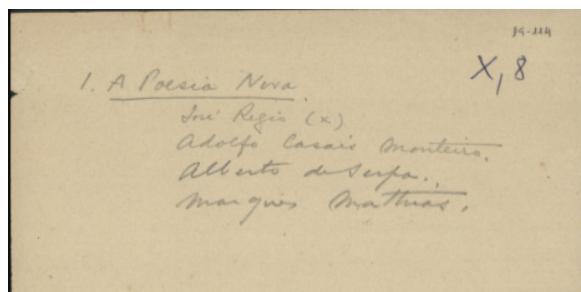
Figura 6 – Rosto da primeira folha do datilografado “Reincidindo...”.



Fonte: Pessoa (1912a [BNP/E3 103-21-31]).

Os artigos de *A Águia* foram planejados em listas e rascunhados em algumas diferentes versões. Revelam um percurso genético de maturação, o que pode ser verificado a partir da leitura dos testemunhos acima referidos. Pessoa ensaiou, em manuscritos e datilografados, alguns dos textos publicados. No caso da trilogia (“A nova poesia portuguesa sociologicamente considerada”, “Reincidindo...” e “A nova poesia portuguesa em seu aspecto psicológico”), trata-se de um conjunto que aponta para uma das obsessões de Fernando Pessoa, sobretudo nos anos iniciais de sua atividade literária como crítico: a historiografia literária. Os textos publicados em *A Águia* fariam parte de projetos que deveriam culminar, mais adiante, em material mais coeso sobre o tema, como se pode depreender da leitura do conjunto (19-114^r-19-131^v)², um dos documentos mais importantes em torno do exercício crítico de Pessoa a respeito da poesia portuguesa, provavelmente rascunho inicial de um livro que Pessoa planejou escrever durante toda a vida, o que se pode depreender da leitura de listas e projetos.

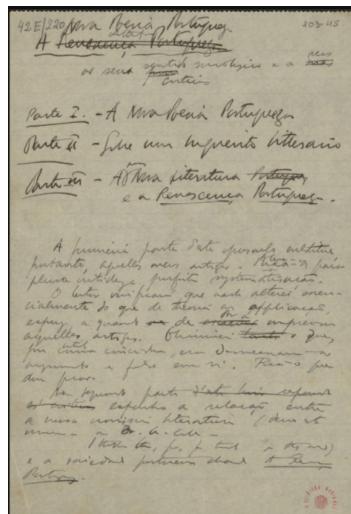
Figura 7 – “A poesia nova...” (detalhe).



Fonte: Pessoa (19--b [BNP/E3 19-114-131]).

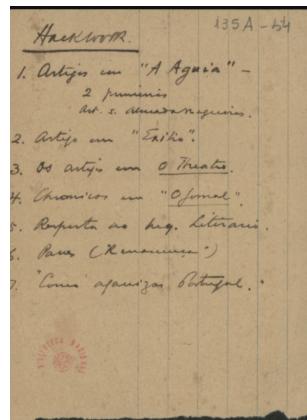
² Os números de cota que aparecem são referentes à catalogação feita pela Biblioteca Nacional de Portugal nos papéis do espólio de Fernando Pessoa, (Espólio E3). Alguns desses documentos estão disponíveis on-line na página modernismo.pt, mas a maior parte do material precisa ser solicitado à BNP através de formulário específico.

Figura 8– Fragmento manuscrito de “A nova poesia portuguesa”.



Fonte: Pessoa (1912a [BNP/E3 103-45]).

Figura 9 – Fragmento manuscrito do plano de publicação de artigos.



Fonte: Pessoa (1912-e [BNP/E3 135A-54]).

Ainda em 1912, Pessoa escreve um texto longo, fragmentado, cuja primeira das 7 folhas traz o título *Camões*. Nele, Pessoa se ocupa de defender a ideia de que Camões deve ser reconhecido por duas características que em sua poesia se destacam: o caráter sentimental e patriótico do seu estilo épico. Adverte Pessoa que Camões como

poeta épico só o é porque seu epopeísmo é lírico, ou seja, sua epopeia não se destaca no conjunto dos demais poemas épicos que emula, senão por aquilo que nele há de lírico e sentimental. *Os Lusíadas* deve ser considerado um épico menor, apesar de ser o que há de mais bem feito por Camões.

Cito um fragmento do texto:

Camões.

Ha uma singularidade que a Camões destaca d'entre os epicos todos, que o torna epico entre os poetas d'esse mesmo sentimento. O patriotismo. [...]

Os Lusiadas não é um dos grandes poemas epicos do mundo. Faltam ao seu autor qualidades (as maximas, sobretudo) do puro-artista para o fazer attingir maximidades e extremos. Mas é, de entre as epopeias todas a mais milagrosamente epopeica. Porque a sua base é lyrical, não epopeica. Poeta propriamente epico, constitucionalmente epico é aquelle que, qualquér que seja o conteudo sentimental do assumpto, ♦ É a unica epopeia *construida sentimentalmente*. N'isto /reside/ o seu valôr extraordinario. É lyrismo que saiu para fôra do ser lyrical (Bothe, 2013, p. 84-85)³.

Por volta de 1913, Fernando Pessoa redigiu na folha de um caderno (BNP/E3, 144D2-6) uma lista de “Pamphletos e Opusculos”. Um dos textos listados, os quais versariam sobre matérias diversas, ia ser um artigo sobre Luís Vaz de Camões, intitulado “Camões: e a Superstição Camoneana”. Dos textos incluídos nessa lista, alguns foram, de facto, publicados por Pessoa, tal como aconteceu com os três artigos sobre “A nova poesia portuguesa” (*A Águia*, 1912) e com os dois “Artigos para o *Theatro*”: (1) “Coisas estilisticas que aconteceram a um gomil cinzelado, que se dizia ter sido batido no ceu, em tempos da

³ Foi mantida a ortografia original.

velha fabula, por um deus amoroso”, sobre Manuel de Sousa Pinto; e (2) “Naufragio de Bartolomeu”, sobre o livro respectivo de Afonso Lopes-Vieira. Estes dois artigos foram publicados em *Teatro: Revista de Crítica*, em 1913, na sua primeira série. A revista, ainda em 1913, teve uma segunda série, e o título da publicação passou a ser *Teatro: Jornal d’Arte*. Foi ali que Pessoa escreveu a sua coluna “Balança de Minerva”. Outro texto referenciado na lista acima citada, “Caricatura (art[igo] sobre Almada Negreiros)”, também foi publicado em 1913, mas desta vez na revista *A Águia*. O testemunho apresenta duas folhas de papel manuscritas a tinta preta (que aparenta ter sido escrito com duas canetas diferentes). Na metade inferior da página 14B-51^v, existe um exercício caligráfico a lápis roxo: a palavra Augustine⁴ repete-se oito vezes. Na metade superior, figuram algumas contas. A primeira folha é um recorte de papel alongado; a segunda, uma folha de caderno vincada ao meio na vertical e na horizontal. Os suportes são diferentes, mas não há dúvidas sobre a continuidade do texto editado. A data que consta no rosto da primeira folha é 18 de dezembro de 1912.

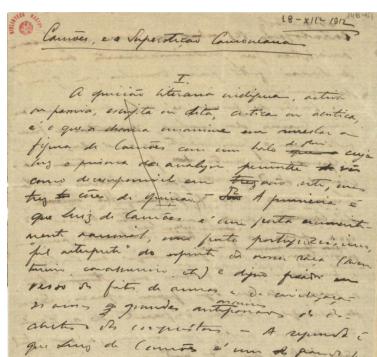
O texto reflete sobre a importância de Camões no cenário da literatura épica e lírica em Portugal, e discute o quanto Camões seria genuinamente um poeta nacional se comparado a outros poetas como Gil Vicente e Bernadim Ribeiro. A argumentação acaba por se tornar excessivamente especulativa, e o texto é interrompido sem que o nome de Camões seja retomado para concluir o raciocínio.

Para vermos o quale e o quantum de nacionalidade portuguesa que a decencia logica pode conceder ao nosso grande poeta, importa retrogradar até onde se possa ter ponto axiomatico, partin-

⁴ Pode referir-se a Santo Agostinho, autor citado por Pessoa, especialmente em textos sobre o Renascimento e o Sebastianismo.

do, n'esse recúo logico, do termo *nacionalidade*. O que é um poeta nacional – eis o problema primeiro. Quantos generos e modos de poetas nacionaes há? – eis o problema que se segue. Ha gráus e valores relativos n'estes generos, no que generos, e se os ha quaes são, e porque o são – eis o problema final (BNP/E3 14B – 51-52)⁵.

Figura 10 – Trecho de “A superstição camoniana”.



Fonte: Pessoa ([20--] [BNP/E3 14B – 51-52]).

O texto inédito de Fernando Pessoa, intitulado “Camões: e a Superstição Camoneana,” e publicado por Pauly Elen Bothe em 2013, compõe uma crítica às leituras consagradas e à “aureolização” excessiva de Camões como poeta nacional. Pessoa propõe uma análise estrutural daquilo que considera um culto supersticioso em torno do autor de *Os Lusíadas* e questiona as principais ideias consagradas pela crítica nacional. O que Pessoa chama de “superstição camoniana” se justifica pelo fato da recepção crítica e popular de Camões te-lo tornado uma espécie de “dogma nacional”, isto é, um conjunto de ideias aceitas sem questionamento. Pessoa ironiza essas opiniões, que atribuem a Camões: (a) uma nacionalidade exemplar, (b) uma superioridade absoluta na poesia épica e lírica, e (c) uma função quase sagrada como transmissor da glória e da alma nacional.

⁵ Testemunho pode ser consultado em Pessoa ([20--]).

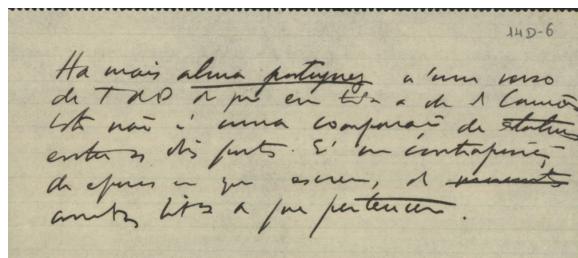
Pessoa declara sua intenção de “contestar, de leste a oeste” essas posições: “propomo’-nos, n’estas poucas páginas de empacotado raciocínio, contestar, de leste a oeste, estas implícitas ou cientes posições da crítica...” (Bothe, 2013, p. 273).

Procura, ainda, fundamentar logicamente o que significa ser um poeta nacional. Afirma que é necessário retroceder até um “ponto axiomático,” e define: “um poeta nacional, evidentemente, é um poeta que interpreta e traduz a alma da nação a que pertence...” (Bothe, 2013, p. 274).

É importante esclarecer que o termo “superstição” em Pessoa refere-se à veneração acrítica e quase litúrgica de Camões como símbolo máximo da nacionalidade e da genialidade poética portuguesa. Essa recepção transforma Camões em algo intocável, que foge à análise estética ou histórica.

Embora o termo fantasmagoria não apareça no manuscrito, o gesto crítico de Pessoa evoca essa noção porque Camões é apresentado como uma figura que paira, um espectro canônico que ofusca novos poetas. Superstição é o culto, e a fantasmagoria é o modo como esse culto atua simbolicamente.

O patriotismo exacerbado por Pessoa no texto anterior acaba por ser colocado em xeque no contributo que segue. Trata-se de mais um fragmento, no qual entra novamente em cena o oxímoro dialético de Pessoa em escala macroestrutural, apontando que Camões é ao mesmo tempo um poeta épico mais patriótico que os demais épicos, entretanto parece que carece da envergadura necessária para representar Portugal como o grande poeta nacional.

Figura 11 – “Ha mais *alma portuguesa* [...]” (detalhe).

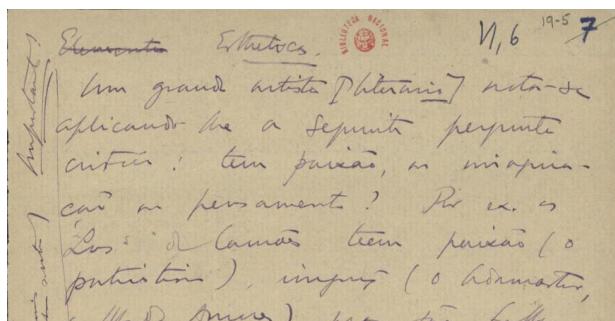
Fonte: Pessoa (19--a [BNP/E3 14D6]).

Ha mais *alma portuguesa* n'um verso de T[eixeira] de P[ascoaes] do que em toda a obra de Camões. Isto não é uma comparação de estaturas entre os dois poetas. É uma contraposição de épocas em que escrevem, de correntes lit[erari]as a que pertencem. (BNP/E3 14D6).

Nos anos seguintes, Pessoa continua sua atividade de crítico, na qual o nome de Camões segue aparecendo, entretanto de maneira mais contundente. Pessoa se dedica mais à análise de aspectos estéticos da poesia camoniana, e não deixa de ser curioso um certo desdém que Pessoa demonstra pelo poeta do Quinhentos, dada a brevidade dos comentários dirigidos a Camões. Exemplos dessa postura podem ser verificados em texto não publicado em vida por Pessoa, manuscrito em torno de 1915. O título é *Esthetica*, e lê-se:

Esthetica.

Um grande literario nota-se aplicando-lhe a seguinte pergunta critica: tem paixão, ou imaginação ou pensamento? Por ex. os “Lusiadas” de Camões teem paixão (o patriotismo), imaginação (o Adamastor, a Ilha dos Amores), mas são falhos de pensamento. Os Sonetos de Anthero teem sempre pensamento, ás vezes imaginação (?), paixão nunca (?) (Julio Dantas nada; [porque] não é um grande poeta.) (BNP/E3 19-5-7).

Figura 11 – “Esthetica” (detalhe)

Fonte: Pessoa (19--d [BNP/E3 19-5-7]).

Em outubro de 1923 uma entrevista de Pessoa é publicada na *Revista Portuguesa*, n. 23-24, Lisboa, dirigida por Victor Falcão. Essa entrevista foi promovida por Alves Martins e aparece em uma lista manuscrita [125B-9^r]. Nessa entrevista, Pessoa inicia um ataque a Camões, desqualificando *Os Lusíadas*, apesar de em outros momentos ter afirmado que o poema camoniano se destacava dentre algumas epopeias pelo seu caráter lírico, e nisso repousaria uma qualidade da escrita de Camões. Alves Martins pergunta na entrevista “Palavras de Fernando Pessoa” se teriam existido em todos os momentos da história literária de Portugal períodos de criação. A resposta de Pessoa é ácida:

– O nosso único período de criação foi dedicado a criar um mundo. Não tivemos tempo para pensar nisso. O próprio Camões não foi mais que o que esqueceu fazer. *Os Lusíadas* é grande, mas nunca se escreveu a valer. Literariamente, o passado de Portugal está no futuro (Pessoa, 1923, p. 187-188).

O tema d’*Os Lusíadas* volta à cena em 04 de fevereiro de 1924 no *Diário de Lisboa*, data na qual o periódico publica uma homenagem a Camões em coluna intitulada “Luiz de Camões glorificado pelos poetas de nossa terra”. Assinam contribuições breves os escritores

Mario Beirão, Maria de Carvalho, Afonso Lopes Vieira, Americo Durão, Jaime Cortesão, Silva Tavares, Virginia Victorino, João de Barros, Alves Martins, Teixeira de Pascoaes e, finalmente, Fernando Pessoa. O texto de Pessoa, sem título como os demais, traz na primeira linha uma tese em forma de oração nominal: “Camões é *Os Lusíadas*”. Pessoa faz a distinção entre o épico camoniano e outros poemas épicos, rebaixando-o a uma categoria de segunda ordem num suposto ranking das epopeias. Pessoa mais uma vez “morde e assopra”, (mordendo mais e assoprando menos), e acaba por escrever um texto anti-glorificante, subvertendo a proposta da homenagem.

Não ocupa *Os Lusiadas*, um logar entre as primeiras epopeias do mundo; só a *Iliada*, a *Divina Comedia* e o *Paraiso Perdido* ganham essa elevação. Pertencendo, porém, à segunda ordem das epopeias, como a *Jerusalem Libertada*, o *Orlando Furioso*, a *Faerie Queen* – e, em certo modo, a *Odissea* e a *Eneida*, que participam das duas ordens, – distinguese *Os Lusiadas* não só destas epopeias, seus pares, senão também daquelas, suas superiores, em que é directamente uma épopeia histórica. [...] A épopeia que Camões escreveu pede que aguardemos a épopeia que ele não pôde escrever. A maior coisa nele é o não ser grande bastante para os semideuses que celebrou (Pessoa, 1924, p. 3).

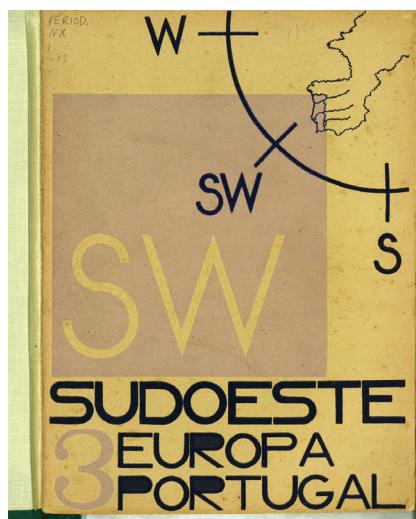
Figura 12 – Título da coluna do *Diário de Lisboa* ano 3, n. 866, 4 de fevereiro de 1924, dedicada a Camões (detalhe).



Fonte: Pátria [...] (1924, p. 3).

Após esse texto, Camões aparecerá em apenas mais dois textos publicados por Pessoa em vida: o primeiro, a famosa “Tábua bibliográfica!”, publicada na *Presença* em dezembro de 1928, e cuja menção a Camões retoma a provocação de 1912, em torno da necessidade de um Supra-Camões; o segundo, publicado em novembro de 1935 na Revista *Sudoeste*, editada por Almada Negreiros, é assinado não por Fernando Pessoa, mas por Álvaro de Campos. Com o título “Nota ao acaso”, Campos discorre sobre o tema da sinceridade na poesia e acusa Camões de inautenticidade de sensação na medida em que plasmou no mesmo diapasão de Petrarca, a saber, o soneto decassílabo, o que chamaria Campos de emoção insincera. Para ele, apenas o mestre Caeiro era poeticamente sincero.

Figura 13 – Capa do n. 3 de *Sudoeste*.



Fonte: BnFP (c2022c).

Importante trazer os últimos três contributos para essa discussão. O primeiro é uma das missivas mais conhecidas de Pessoa a João Gaspar Simões. Escrita a 11 de dezembro de 1931, e publicada pela primeira vez em 1936, sob o título “Notas à margem de uma carta de

Fernando Pessoa”, o poeta admite a Gaspar Simões não uma influência, mas uma admiração por Camões. O elogio é velado, e o que se destaca é certo desdém de Pessoa diante da possibilidade de ter apreendido alguma coisa lendo Camões:

uma grande admiração não implica uma grande influência, ou, até qualquer influência. Tenho uma grande admiração por Camões (o épico, não o lírico), mas não sei de elemento algum camoniano que tenha tido influência em mim, influenciável como sou. E isto por uma razão precisamente igual como à que explica a não-influência de Pessanha sobre Sá-Carneiro. É que o que Camões me poderia ‘ensinar’ já me fora ‘ensinado’ por outros (Pessoa, 1936, p. 20).

Pessoa busca na carta afastar a ideia da angústia da influência teorizada por Bloom. Pessoa elege outros poetas como influência e afasta Camões do estatuto de mestre.

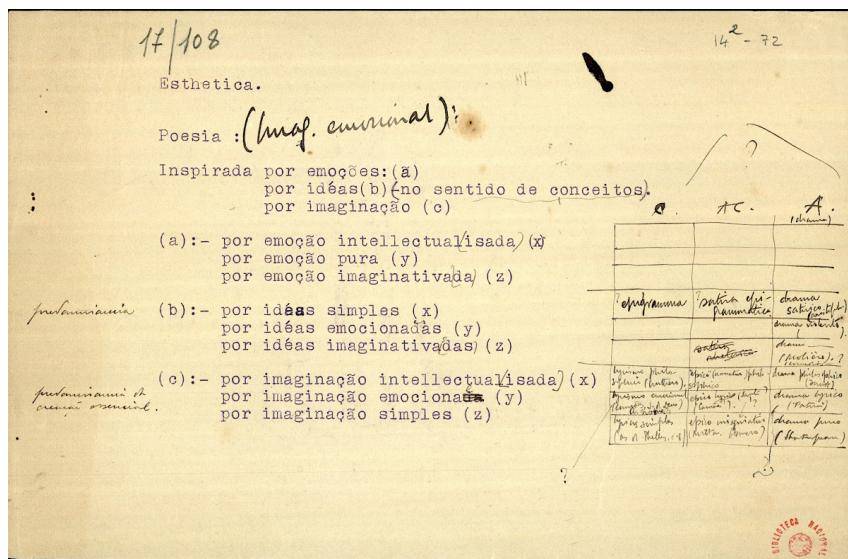
O segundo documento é mesmo curioso. Faz parte do conjunto de testemunhos que compõe o *corpus* do *Fausto* de Pessoa. No conjunto de fragmentos reunidos em 1988 por Teresa Sobral Cunha, esse material é descrito, mas recebe tratamento diferente. Em Sobral Cunha, é tratado como parte do conjunto de poemas atribuíveis ao Fausto. Mais recentemente, em 2018, na edição de Carlos Pittella, esse documento aparece no material dedicado aos apêndices.

Trata-se de um fragmento de guardanapo pardo, vincado ao meio e manuscrito a tinta preta e a lápis roxo. No rosto, lê-se: “Shakespeare: E é loucura a inspiração! / Vozes: Só a loucura é que é grande! / E só ella é que é feliz!” (Pessoa, 2018, p. 87), fragmento que Pittella incluiu na seção *mestres* da sua edição crítica. No verso, um poema atribuído como sendo “Maybe Fausto”, conjunto que difere do conjunto dos poemas nitidamente atribuídos a *Fausto* pelo próprio Pessoa. E é o verso do documento que aqui interessa:

Horror, alli que haja cousas que estejam
Alli – alli – alli – e eu vendo e ouvindo –
Tudo isto, horror – transcende o pensamento
Então eu vejo – horror! – a intima alma
Do perenne mysterio...

(Pessoa, 2018, p. 303).

Abaixo, em sentido perpendicular, seis personalidades, três religiosas e três literárias, aparecem. As religiosas: Cristo, Buda e Maomé; as literárias: Shakespeare, Goethe e Camões. Apesar de em algumas tabelas comparativas Pessoa colocar Camões ao lado de outros escritores (Fig. 14), aqui, é a única vez que ele (conscientemente ou não, nunca saberemos), iguala Camões a dois de seus escritores mais homenageados e admirados. Na versão mais definitiva no conjunto do Fausto, essas personagens ganham estatuto de vozes líricas, cada uma tecendo versos que formam um conjunto místico, como que da incorporação do divino pela poesia. Mas Camões não aparece nesse conjunto acabado, por assim dizer, acabado (Clearly Fausto). Isto é, não admite Pessoa, em uma versão mais definitiva do documento, que Camões venha a se constituir como uma das vozes a tecer versos na companhia de outros importantes iniciados. De qualquer maneira, parece que a figuração de Camões nos rascunhos desse fragmento diz qualquer coisa a respeito da sua presença espectral na escritura de Fernando Pessoa.

Figura 14 – “Esthetica” (detalhe).Fonte: Pessoa (19--c [BNP/E3 14²-72]).Transcrição do manuscrito “Esthetica” (BNP/E3 14²-72).C.¹⁰

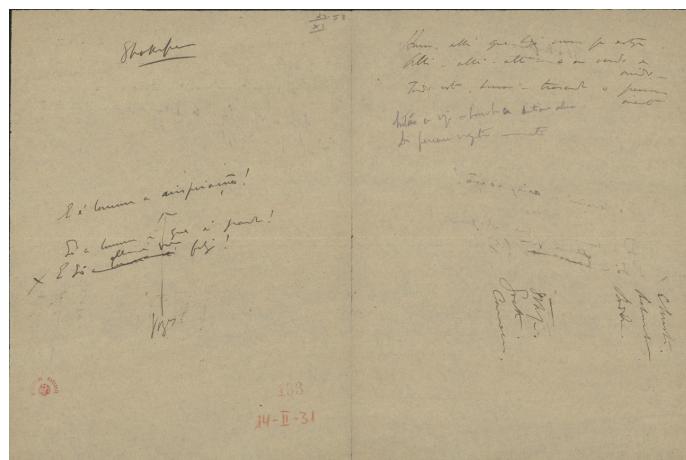
AC.

A

(drama)

| | | |
|---|---|--|
| | | |
| | | |
| | | |
| ? epigramma | ? satira epigrammatica. | drama satirico (Aristoph[anes]) |
| | | drama violento (◊). |
| | ¹¹ | drama (Molière). (Camões[]) ? ¹² |
| lyrismo philosophico (Anthero) | “epico” (narrativo) philosophico | drama philosophico (Faust) |
| lyrismo emocional ¹³ (Camões, J[oão] de D[eus] A[ntonio] Nobre (?) | epico lyrico ¹⁴ (Camões). ? ¹⁵ | drama lyrico (“Patria”) ¹⁶ |
| lyrica simples (as de Shelley, e.g.) | epico imaginativo (Milton, Homero) (Dante) ¹⁴ | drama puro (Shakespeare) ¹⁷ |

Figura 15 e 16 – Fragmentos do *Fausto* “Shakespeare [...].



Fonte: BNP-E3 [29-58^{rv}].

Shakespeare

E é loucura a inspiração!

Vozes

Só a loucura é que é grande!

E só ella é que é feliz!

(BNP-E3 [29-58^v]).

Christo

Mahomet

Buddha

Shakespeare

Goethe

Camoens

(BNP-E3 [29-58^v])⁶.

Levando-se em consideração a cronologia do *Fausto*, esse papel data de 1908-1909, portanto seria a primeira vez que Camões aparece

⁶ Escrito no sentido perpendicular da folha.

nos escritos de Pessoa, o que não deixa de ser emblemático. Talvez, um encantamento inicial e a certeza da importância de Camões no hall das grandes figuras inspiracionais cedem lugar ao antagonismo crítico. É quase mesmo uma necessidade de apagamento, um não querer pensar ou demonstrar que aquela figura se faz presente mesmo tão afastada, por várias razões, justificadas historiograficamente. Essa presença se estenderá por toda vida de Pessoa (como comprovado pelo texto publicado em *Sudoeste*).

Por último, um poema, que mereceria uma análise mais detida, o que não será possível por ora. Mas vale apontar, segundo Jerónimo Pizarro, que a aparente citação camoniana parece fantasiosa, já que não se encontram os versos nem na lírica nem na épica.

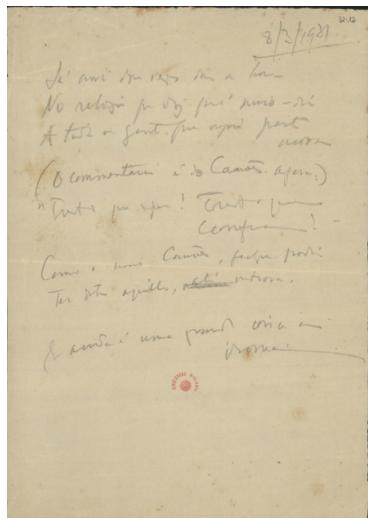
Já ouvi doze vezes dar a hora...
No relogio que diz que é meio-dia
A toda a gente que aqui perto mora.
(O commentario é do Camões agora:)
'Triste o que espera! Triste o que confia!'
Como o nosso Camões, qualquer podia
Ter dito aquillo, até outrora.

E ainda é uma grande coisa a ironia.

8-3-1931

(Transcrição do manuscrito BNP/E3 [32-12])⁷.

⁷ Publicado em *Poesias Inéditas (1930-1935)* (Pessoa, 1990 [1955]).

Figura 17 – “Já ouvi doze vezes [...].”

Fonte: BNP/E3 [32-12].

Fica dito que, mais do que a aparente obsessão pessoana em superar Camões, o poeta modernista tinha em Camões um modelo. Modelo de poeta clássico, perceptível na própria produção poética de Ricardo Reis, para não mencionar os sonetos do ortônimo, mas também modelo de mito, o fundador de um país em literatura, que, ainda não sendo muitos, como o foi Pessoa, viveu intensamente a vida que lhe restou de poeta-náufrago, exilado e retornado para viver um trágico fim. Pessoa emulou a grandeza de Camões, multiplicando-a em dezenas de “eus” e infinitos fragmentos. Enquanto Camões deve ao seu “peito experto” o poeta que foi, Pessoa deve à sua poesia os poetas que se eternizaram para nós, leitores de todos eles. Aqui e agora, já em outros planos, os dois continuam a habitar, fantasmagoricamente e poeticamente, o mundo.

RECEBIDO: 26/06/2025

APROVADO: 01/08/2025

REFERÊNCIAS

- A ÁGUA. Revista quinzenal ilustrada de literatura e crítica. Porto, 1912.
- BERARDINELLI, Cleonice. *Estudos Camonianos*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2000.
- BIBLIOTECA PARTICULAR DE FERNANDO PESSOA (BnFP). [Capa e contracapa da edição do *Sonetos de Camões*]. c2022a. Digitalização da obra completa. Disponível em: <https://bibliotecaparticular.casafernandopessoa.pt/8-601MN>. Acesso em: 22 ago. 2025.
- BIBLIOTECA PARTICULAR DE FERNANDO PESSOA (BnFP). [Capa e contracapa da edição da revista *A Águia*]. c2022b. Digitalização da obra completa. Disponível em: https://bibliotecaparticular.casafernandopessoa.pt/o-25/1/o-25_item1/index.html?page=1. Acesso em: 22 ago. 2025.
- BIBLIOTECA PARTICULAR DE FERNANDO PESSOA (BnFP). [Capa de] Sudoeste. c2022c. Digitalização da capa do número 3 da revista. Disponível em: https://bibliotecaparticular.casafernandopessoa.pt/o-52LMR_3/1/o-52LMR_3_master/o-52LMR-3/o-52LMR-3_item1/index.html?page=1. Acesso em: 2 set. 2025.
- BLOOM, Harold. *The anxiety of influence: a theory of poetry*. New York: Oxford University Press, 1973.
- BOTHE, Pauly Ellen. *Apreciações literárias de Fernando Pessoa*. Lisboa, INCM, 2013.
- CAMÕES, Luís de. *Sonetos*. Lisboa: Edições Delta, 1921.
- COELHO, Jacinto do Prado. *Camões e Pessoa: poetas da Utopia*. Lisboa: Mem Martins: Europa-América, 1983.
- JAKOBSON, Roman. *Linguística e comunicação*. Tradução de José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 2007.
- LOURENÇO, Eduardo. *Poesia e Metafísica*. Lisboa: Gradiva, 2002.
- MACEDO, Helder. *Camões e outros contemporâneos*. Lisboa: Dom Quixote, 1988.
- PATRIA imortal. Luiz de Camões Glorificado pelos poetas da nossa terra. *Diário de Lisboa*, Lisboa, ano 3, n. 866, p. 3, 4 fev. 1924.
- PESSOA, Fernando. Palavras de Fernando Pessoa. [Entrevista cedida a] Alves Martins. *Revista Portuguesa*, Lisboa, n. 23-24, p. 187-188, 1923.

PESSOA, Fernando. Notas à margem de uma Carta de Fernando Pessoa. *Presença*, Coimbra, n. 48, p. 20, jul. 1936.

PESSOA, Fernando. [Sobre Pascoaes e Camões]. 19--a. Digitalização de manuscrito. BNP/E3 14D-6. Disponível em: <https://modernismo.pt/index.php/arquivo-fernando-pessoa-bd1/details/33/3255>. Acesso em: 23 ago. 2025.

PESSOA, Fernando. *A nova poesia portuguesa*. 1912a. Digitalização de fragmento do manuscrito. BNP/E3 103-45. Disponível em: <https://modernismo.pt/index.php/arquivo-fernando-pessoa-bd1/details/33/2322>. Acesso em: 23 ago. 2025.

PESSOA, Fernando. *A nova poesia portuguesa sociologicamente considerada*. 1912b. Digitalização do manuscrito. BNP/E3 103-2-5. Disponível em: <https://modernismo.pt/index.php/arquivo-fernando-pessoa-bd1/details/33/2304>. Acesso em: 23 ago. 2025.

PESSOA, Fernando. *A poesia nova portuguesa*. 19--b. Digitalização do manuscrito. BNP/E3 19-114-131. Disponível em: <https://modernismo.pt/index.php/arquivo-fernando-pessoa-bd1/details/33/2823>. Acesso em: 23 ago. 2025.

PESSOA, Fernando. Camões é *Os Lusíadas* [...]. *Diário de Lisboa*, Lisboa, ano 3, n. 866, p. 3, 4 fev. 1924.

PESSOA, Fernando. Camões, e a superstição Camoniana. *Modern!smo – virtual archive of the Orpheu Generation*, [Lisboa], [20--]. BNP/E3 14B-51-52. Disponível em: <https://modernismo.pt/index.php/archive-fernando-pessoa-db-1/details/33/3154>. Acesso em: 22 ago. 2025.

PESSOA, Fernando. *Esthetica*. 19--c. BNP/E3 14²-72. Disponível em: <https://modernismo.pt/index.php/arquivo-fernando-pessoa-bd1/details/33/4315>. Acesso em: 22 ago. 2025.

PESSOA, Fernando. *Esthetica*. 19--d. BNP/E3 19-5-7. Disponível em: <https://modernismo.pt/index.php/arquivo-fernando-pessoa-bd1/details/33/2455>. Acesso em: 22 ago. 2025.

PESSOA, Fernando. *Fausto*: tragédia subjetiva (fragmentos). Estabelecimento do texto, ordenação, nota à edição e notas de Teresa Sobral Cunha. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988.

PESSOA, Fernando. *Fausto*. Edição de Carlos Pittella. Lisboa: Tinta da China, 2018.

PESSOA, Fernando. *Hackwork*. 19--e. BNP/E3 135A-54^r. Disponível em: https://www.pessoadigital.pt/pt/doc/BNP_E3_135A-54r?term=BNP. Acesso em: 24 ago. 2025.

PESSOA, Fernando. *Poesias Inéditas (1930-1935)*. (Nota prévia de Jorge Nemésio.) Lisboa: Ática, 1955 (imp. 1990).

PESSOA, Fernando. *Reincidindo...* 1912c. Digitalização do rosto da primeira folha do datilografado. BNP/E3 103-21-31. Disponível em: <https://modernismo.pt/index.php/arquivo-fernando-pessoa-bd1/details/33/2315>. Acesso em: 23 ago. 2025.

SENA, Jorge de. *Fernando Pessoa & Cª Heterónima*. (Estudos Coligidos 1940-1978). Lisboa: Cotovia, 2000.

SUDOESTE. *Cadernos de Almada Negreiros*. Lisboa, 1935.

MINICURRÍCULO

RODRIGO XAVIER é Professor Associado da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Doutor em Letras pela PUC-Rio (2010). Fez estágios pós-doutoriais na Universidade de Chicago (2016) e na Universidad de Los Andes (2024). É pesquisador do PPBL-RGPL e da FBN, e tem se dedicado à investigação de acervos bibliográficos. Contribui desde 2016 com o crítico Jerónimo Pizarro na edição de documentos do espólio de Fernando Pessoa.

Camões, um nome vivo entre Carlos de Oliveira e Gastão Cruz

*Camões, a living name between Carlos de Oliveira and
Gastão Cruz*

Ida Alves

Universidade Federal Fluminense / CNPq

DOI:

<https://doi.org/10.37508/rcl.2025.nEsp.a1423>

RESUMO

Neste artigo, lembramos o convívio, no Portugal Salazarista, entre escritores neorrealistas e outros que dialogaram com eles, estabelecendo por meio da palavra literária formas de resistência ao regime e a suas ações de censura e opressão. Destacamos a figura literária de Carlos de Oliveira e materiais que se encontram em seu espólio no Museu do Neo-Realismo, em Vila Franca de Xira. Na correspondência recebida, observamos, a partir de um exemplo, como Camões e sua obra foram lidos e confrontados, seja pelo Salazarismo, seja pelos escritores em oposição.

PALAVRAS-CHAVE: Camões; Salazarismo; Neorrealismo; Carlos de Oliveira; Gastão Cruz; Poesia Portuguesa do século XX.

ABSTRACT

In this article, we recall the interaction, in Salazarist Portugal, between neorealist writers and others who engaged with them, establishing, through literary means, forms of resistance to the regime and its censorship and oppression. We highlight the literary figure of Carlos de Oliveira and the materials found in his collection at the Museum of Neorealism in Vila Franca de Xira. In the correspondence received, we

observe, through one example, how Camões and his work were read and confronted, both by Salazarism and by writers in opposition.

KEYWORDS: Camões; Salazarism; Neorealism; Carlos de Oliveira; Gastão Cruz; Portuguese Poetry of the 20th Century.

Dos heróis que cantaste, que restou
senão a melodia do teu canto?
As armas em ferrugem se desfazem,
os barões nos jazigos dizem nada.
É teu verso, teu rude e teu suave
balanço de consoantes e vogais,
teu ritmo de oceano sofreando
que os lembra ainda e sempre, lembrará.
[...]

Luís, homem estranho, que pelo verbo
és, mais que amador, o próprio amor
latejante, esquecido, revoltado,
submisso, renascente, reflorindo
em cem mil corações multiplicado.
És a linguagem. Dor particular
deixa de existir para fazer-se
dor de todos os homens, musical,
na voz de órfico acento, peregrina.
[...]

(Andrade, 1992, p. 779).

No ano de 2024, ocorreram diversos eventos para celebrar os 50 anos da Revolução dos Cravos e é de justiça rememorar as condições difíceis que cercavam o trabalho literário dos anos 30 a 70 em Portugal. Nesse contexto de memória e homenagem, foi recorrente a citação de prosadores como José Cardoso Pires, José Saramago, Lídia Jorge e, na poesia, Sophia de M. B. Andresen, Mário Cesariny, Ma-

ria Teresa Horta e Manuel Alegre, demarcando-se obras e poemas específicos que externaram a ânsia de liberdade, o combate à ditadura e a alegria depois com o 25 de Abril. No entanto, não podemos esquecer outros escritores portugueses, hoje menos visitados, que atuaram sem esmorecer contra o fascismo vigente e que sofreram diretamente com o famigerado “lápis azul” nas ações de censura a jornais e livros, além do cerceamento pessoal imposto pelo regime ao longo de suas vidas. Por isso, desejamos contribuir neste número especial não apenas lembrando o convívio literário entre escritores neorrealistas e outros que dialogaram com eles nesse Portugal silenciado, como também observando como Camões e sua obra foram recebidos e/ou confrontados, seja pelo discurso salazarista, seja pelos escritores na oposição.

Partimos de uma figura central do círculo neorrealista, o poeta e romancista Carlos de Oliveira (1921-1981), um dos mais significativos escritores portugueses do século XX. Nasceu em Belém (Pará, Brasil), de pais portugueses emigrantes, mas muito criança (cerca de dois anos) passou a viver¹, em Portugal, numa região que sua obra depois configurou social e visualmente como a “gândara” (com suas pobres aldeias à volta de Cantanhede, cidade próxima a Coimbra). O autor foi marxista e filiado até 1952 ao Partido Comunista Português (PCP)². Desde 1948, passou a viver em Lisboa, mas foi sobre a

¹ A família passou a viver inicialmente em Camarneira e, alguns anos depois, na aldeia de Nossa Senhora das Febres. O pai do escritor era médico municipal. Atualmente, na Vila de Febres, a casa da família transformou-se no Museu Casa Carlos de Oliveira. Ver Mendes (c2025).

² O PCP participou ativamente da oposição ao Regime e era o partido mais forte e organizado, o mais antigo partido político português com existência contínua desde março de 1921. Sobre a história do partido, verificar o site “100 Anos de Luta” (A vida [...], [20-]).

gândara que sua escrita elaborou uma visão de mundo e um modo de criação.

(...) A secura, a aridez desta linguagem, fabrico-a e fabrica-se em parte de materiais vindos de longe: saibro, cal árvores, musgo. E gente, numa grande solidão de areia. A paisagem da infância que não é nenhum paraíso perdido mas a pobreza, a nudez, a carência de quase tudo (Oliveira, 1992, p. 588).

Sua obra atesta não só o compromisso social, político e ético na discussão da literatura e da realidade portuguesa sob o Salazarismo³, como demonstra, até na sua relativa pouca extensão ao longo das décadas, uma extrema exigência estética confirmada pelo rigor de linguagem de que se valia para discutir temas caros ao seu trabalho literário: memória, escassez, figurações do real, processos de escrita e leitura. O seu processo contínuo de reescrita de obras já tão referido pela crítica confirma bem essa demanda de expressão depurada.

A leitura atenta de sua poética evidencia estarmos frente a um autor clássico, no sentido de diálogo intenso com a tradição, pela busca de harmonia, beleza e rigor do verso. Nesse sentido, é recorrente que o poeta figure em suas obras cenas de leitura e nelas, com mesa, caneta e luz do abajour, haja livros antigos abertos e dialogantes. Ainda que não nomeie diretamente, trabalha com elementos que nos levam, como leitores, a *Os Lusíadas* e à lírica camoniana. São

³Carlos de Oliveira sofreu também censura editorial, especialmente no caso de seu segundo romance, *Alcateia* (1944). A obra foi recolhida, o que levou o autor a fazer uma segunda edição com certas passagens excluídas (2^a e última edição, 1945). Em vida, não mais republicaria esse livro. A respeito ver artigo de Hignett (1988). Só muito recentemente, no seu centenário de nascimento, a sua atual editora, Assírio & Alvim, republicou a segunda edição de *Alcateia*, fora das *Obras* de Carlos de Oliveira, com prefácio de Osvaldo Silvestre.

materiais de escrita que muito ecoam a voz de Camões, evidenciando o seu poder de criação e a força de sua palavra crítica capaz de atravessar os séculos. Em *Noite inquieta*, poema longo de Carlos de Oliveira, com primeira versão em 1948, já se enuncia essa cena de leitura necessária para criar:

[...]

E assim escrevendo, solto a vida presa
nos vultos que em tumulto me visitam:
tenho livros abertos sobre a mesa
com páginas silenciosas que meditam.

Abertos como frutos, como factos
onde busco a verdade, a luz latente:
livros simples, cálidos, exactos,
com sonhos que a insónia me consente.

[...]

(Oliveira, 1992, p. 84).

Essa relação assumida com os grandes escritores clássicos, sobretudo com os versos camonianos, será referida ao longo de sua obra e está presente também no último livro de poesia – *Pastoral* – de 1977, em dois diferentes poemas: “Leitura” e “Dentes”. No primeiro, lemos:

[...]

Assim se movem
as nuvens comovidas
no anoitecer
dos grandes textos clássicos.

Perdem mais densidade;
ascendem na pálida aleluia
de que fulgor ainda?

e são agora
cumes de colinas rarefeitas
policopiando à pressa
a demora das outras
feitas de peso e sombra.
(Oliveira, 1992, p. 401-402).

E no segundo:

Os dentes, porque são dentes,
iniciais. Na espuma,
porque não são saliva
estas ondas
pouco mordentes; este
sal que sobe quase
doce; donde?

Numa espécie
de fogo: amor é fogo
que arde sem se ver;
porque não é
de facto fogo este frio aceso;
da saliva à lava
passa pela espuma.

Só os dentes.
Duros, ácidos, concentram-se
tacteando a pele,
tatuando signos sempre moventes
de fúria. Mordida
a pele cintila; espelho
dos dentes, do seu esmalte voraz;
suavemente.
(Oliveira, 1992, p. 403-404).

Também na poesia de outros poetas neorrealistas ou de poetas mais jovens em diálogo, a obra camoniana ressoará, mesmo que sem referência explícita. Havia como que um duelo de imagens de Camões entre o que era imposto pela política cultural salazarista e o que realmente havia, na escrita do poeta do século XVI, de resistência ao vil metal (e a suas consequências nefastas coletivamente) e de denúncia de um poder cego a levar o país à sua derrocada e à perda de um projeto superior de nação

Já foi bem comentado por alguns autores como o projeto salazarista usou a obra camoniana para uma leitura que ratificasse determinados valores e versões de mundo. A bem da verdade, desde o século XVI, vários aliás foram os retratos literários de Camões. É no século XIX, com Garrett e Herculano, que *Os Lusíadas* ligam-se intimamente à pátria, numa visão nacionalista e valorativa de seu fado. No final do século XIX, a geração republicana também fará sua leitura própria discutindo as causas da decadência de Portugal. Com o Estado Novo, será acentuada a visão gloriosa do passado, a lição heroica e a perspectiva imperial/colonial de Portugal, impondo silêncio/censura sobre os excursos críticos de *Os Lusíadas* e o erotismo reinante na Ilha dos Amores.

Como demonstra o investigador português Carlos M. F. da Cunha (2012), no artigo “O Camões do Estado Novo: receção e ensino”, o controle da interpretação dos textos camonianos “vai desde 1895 a 1974” e os programas escolares desde 1905 indicam “*Os Lusíadas*, como ‘a mais perfeita escola de patriotismo em que pode iniciar-se a mocidade portugueza’” e recomendam que “se façam ‘as omissões convenientes’” (Cunha, 2012, p. 255). O autor explica, de forma esclarecedora, como o regime salazarista buscou “ocultar ou subvalorizar a componente ideológica dos autores considerados problemáticos” (Cunha, 2012, p. 256), estetizando a sua ideologia nacionalista e imperial.

Mesmo após o 25 de Abril, comenta o autor:

ironicamente, este regresso ao texto não impediu novas derivas ideológicas em torno da obra camonianiana a partir do 25 de Abril de 1974. Depois de um Camões do ‘Estado Novo’, tivemos um Camões ‘pós-25 de Abril de 1974’ e de um Camões ‘pós-revolucionário’. É por isso inevitável voltar a cada passo à dimensão política da obra camonianiana, pelo diálogo que a sua obra sempre manteve com a sua época [...] e com o momento histórico dos seus leitores, sobretudo a partir do século XIX. Afinal, foi essa forte articulação que contribuiu para o lugar central que ainda hoje ocupa na nossa mitologia cultural. É por isso que, de certo modo, todos somos contemporâneos de Camões (Cunha, 2012, p.257-258).

No entanto, os escritores opositores ao regime sempre foram atentos ao que era feito e, se havia uma força centrípeta por parte do regime para imobilizar o texto camonianiano, a força centrífuga produzida por esses autores nunca cessou de opor resistência e de deslocar sua escrita.

Voltando a Carlos de Oliveira, como leitor de clássicos, em *O aprendiz de feiticeiro*⁴, no hibridismo dos 24 textos que formam essa coletânea⁵ (comentários a obras ou sobre escritores, crônicas, esboços de textos literários, reflexões metaliterárias sobre seus livros e alheios), além de discutir tradição e renovação, literatura e compromisso social, leitura e escrita, tal obra é muito rica em questões sobre a situação do escritor, a produção literária moderna e os impasses

⁴ Citamos esse livro considerando a edição definitiva incluída no volume único de *Obras* de Carlos de Oliveira (1992).

⁵ Os textos haviam sido redigidos (alguns publicados) originalmente nas décadas de 40, 50 e 60. Para a publicação em *O aprendiz de feiticeiro*, 1^a. edição de 1971, os mais antigos foram especialmente revistos ou mesmo reescritos.

da criação num país afundado na miséria, no analfabetismo e na ditadura. Sem expressar diretamente essa situação histórica, os textos e seus eixos temáticos reverberam, na sua matéria crítica “submersa”, as dificuldades de viver num regime de opressão que exigia o silenciamento e alienava o povo com discursos nacionalistas, estabelecendo imagens enganadoras sobre a real situação do país. Não à toa, durante a vigência do Regime, a máquina cultural dominante buscava sustentar, internamente, um autorretrato português de importância na geopolítica ocidental da primeira metade do século XX, exportando ideias turísticas valorativas do pequeno país à beira do Atlântico, isolado das convulsões que abalavam a Europa dos anos 30 a 50: eram comuns os chavões “Portugal, o jardim da Europa”; “O português, povo de brandos costumes”, além de alimentar o orgulho nacional com a sobrevalorização do passado marítimo glorioso de Portugal, que se estendeu pelo mundo levando sua cultura e tradições. O (ab)uso da obra camoniana reflete bem o movimento dessa máquina cultural do Regime que atuava no imaginário coletivo, o que pode ser resumido na persistência do colonialismo em África, e na exaltação da presença portuguesa no mundo, sob a legenda/verso de *Os Lusíadas*: “e se mais mundo houvera, lá chegara” (*Lus.*, VII, 14).

Na obra citada de Carlos de Oliveira, esse retrato do escritor que rejeita a sobrevivência autoral à custa da acomodação ou da conivência com o fascismo vai espelhar a situação de outros camaradas de Letras, que, anteriores, há muito sentiam no ombro o peso da mão do Regime que perseguia, demitia, aprisionava e marginalizava. Oliveira, por exemplo, relembra um escritor – Afonso Duarte (1884-1958) –, o qual para ele foi um mestre⁶. Era um escritor contemporâneo de Fernando Pessoa (quatro anos mais velho), com muito

⁶ Carlos de Oliveira e João José Cochinel organizaram e publicaram a poesia completa de Afonso Duarte (1956).

reconhecimento público nas décadas de 30 a 50, professor também da Escola Normal de Coimbra. Por suas pesquisas etnográficas e pela busca de novas práticas de educação infantil, ciente também das teorias de Piaget, o professor e poeta foi duramente alijado do ensino, com aposentação compulsiva, em 1932, aos 48 anos de idade. Isso interrompeu sua vida acadêmica e provocou o desgosto pessoal pela perda de projetos de pesquisa, “materiais perdidos, os alunos que não conheceu, os congressos a que não foi, as comunicações que não fez, a biografia que não teve a partir daí” (Oliveira, 1992, p. 572).

Evocando Afonso Duarte⁷, falecido em março de 1958, Carlos de Oliveira constrói seu texto para marcar, na linguagem, os modos fascistas de agir que, no caso dos intelectuais, nem sempre atuavam em termos de aprisionamento, tortura ou assassinato, mas, de forma mais covarde e insidiosa, sufocava os escritores incômodos, restringindo a circulação de sua voz, cercando-os com a censura e impondo o apagamento progressivo de sua existência, seja em jornais ou prêmios literários ou em outras atividades públicas. No entanto, como dizia aos amigos o poeta Afonso Duarte: “adiante. Resta-me a poesia e essa ninguém ma tira” (Oliveira, 1992, p. 573).

O convívio literário em anos tão duros da vida portuguesa exigiu formas também originais de resistência e enfrentamento. Os livros de memórias de escritores da época, tratando sobretudo da década de 60 e 70 – como *Os dias comuns*⁸ (1990 e 1998) e *A memória das palavras* (1966), de José Gomes Ferreira, o *Conta corrente I 1969-1981* (2012), de Vergílio Ferreira, e o *E agora, José*, de José Cardoso Pires

Em *O aprendiz de feiticeiro*, há dois textos que referem Afonso Duarte. O primeiro intitula-se “A dádiva suprema”, originalmente feito após o falecimento do poeta. O segundo, “O iceberg”, parte 2. Ver em Oliveira (1992, p.419-423; p. 569-573).

⁸ A primeira edição só ocorreu em 1990, cinco anos após a morte do autor.

(1977) –, descrevem a opressão vivida e como precisaram agir para, discursivamente, sobreviver, expondo o mundo em que viviam e as condições materiais e mentais que cercavam a produção de suas obras. Os textos de Cardoso Pires, por exemplo, são bastante esclarecedores sobre os procedimentos censórios e os modos como a censura se transformava num modo de ser e estar em sociedade e na solidão da mente.

Retrair o editor e apagar a presença social do escritor português eram dois lances do mesmo jogo que a Censura desenvolvia metódica e sistematicamente. Num conjunto de operações aparentemente dispersas, quer dificultando o apoio da imprensa ao autor, quer actuando directamente sobre as editoras, quer ainda inspirando pressões indirectas por intermédio de vários ministérios, procurava-se isolar o autor nacional, tornando-o inconveniente às instituições privadas, difícil para a indústria do livro e socialmente inoperante ou irrepresentativo. (...) Em qualquer destas ‘Três Regras para Exilar o Escritor Quando Vivo’ o denominador era o mesmo: falsificar, confundir valores. O resto, pensava a Censura, viria por si (Pires, 1977, p. 231-233).

Esses materiais somente publicados pós-revolução ou pós-morte dos autores abriram aos olhos dos leitores as oficinas de criação e como nelas reverberavam as trevas que marcavam os dias portugueses de 48 anos de ditadura. Os pesquisadores também contam atualmente com os espólios desses escritores e isso significa poder verificar por dentro não só um tempo e um espaço profundamente controlados pelas estratégias persecutórias do Regime como também o trabalho contínuo de enfrentamento disso por meio das linguagens ficcional e poética.

No acervo literário⁹ de Carlos de Oliveira, em diálogo com outros espólios de camaradas com os quais mais dialogou, destacam-se a importância da correspondência trocada e o modo como esse poeta e romancista – considerado pelo escritor e jornalista Baptista Bastos “um homem do 25 de abril antes do 25 de abril” (Bastos, 1986, p. 20) – reflete sobre a situação da criação literária. No exame desse material, o analista atento pode compreender como os artistas viviam o tempo opressor e o flagelo da censura, em suas diversas faces, problematizando os gestos de escrita e, sobretudo, discutindo entre si a circulação, a divulgação e a recepção pela leitura ou por performances (teatro, declamações públicas e música) logo proibidas a depender do grau de adesão do público. As cartas mostram-nos os impasses nos projetos literários e a resistência a ações autoritárias que cercavam esses escritores num país mergulhado no fascismo que parecia não ter fim.

Um exemplo: no espólio de Carlos de Oliveira, há algumas cartas e bilhetes postais assinados pelo então jovem poeta Gastão Cruz¹⁰. Em carta de 21 de agosto de 1965 (E-CO, caixa 61, doc. 4), Cruz comenta o que ocorreu com as respostas de poetas a um inquérito que seria publicado num jornal:

os que nos odeiam e perseguem, os neo-nazistas que, segundo o nosso amigo Salema, comandam a censura, ‘atiraram-se ao inquérito como gato a bofe’ (são também palavras do Salema) e cortaram a torto e a direito, após uma campanha do *Diário da*

⁹ Esse acervo, doado por sua viúva Maria Ângela de Oliveira, encontra-se no Museu do Neo-Realismo, em Vila Franca de Xira, e está aberto à investigação dos interessados.

¹⁰ No texto “Que lhe diremos, Mestre” (Cruz, 1992, p. 60-62), explica como começara a amizade com Carlos Oliveira. “Conhecera-o em 1962 ou 1963, na Portugália Editora, que acabava de publicar-lhe as *Poesias*”. (p. 60)

Manhã contra a iniciativa. [...] Assim, cortaram, na íntegra, as minhas conclusões, bastante no depoimento de José Gomes Ferreira, um bom bocado no de Ruy Belo e até dois períodos do Heriberto Helder.

Mais adiante comenta:

[...] O *Diário de Lisboa* não quis publicar a série sem as conclusões. Acabo de redigir outras, mais incolores, a ver se passam. Mas duvido, pois os cortes são absurdos, quase todos e o que eles querem é acabar com isso que os incomoda (é proibido falar de crises! [...] O seu depoimento, então, será de certo, bastante sacrificado... pelas ‘almas contra-revolucionárias’. Insisti para que saiam as respostas na 5^a. Feira, que, apesar dos cortes, mantêm muito interesse, mesmo que as conclusões voltem a ser recusadas. [...]

Um outro documento bastante significativo, pós-25 de Abril, é um cartão postal que Gastão Cruz envia para Carlos de Oliveira, em 26 de agosto de 1976. Entre os dois, aliás, Camões já era um nome muito vivo. Em texto publicado em 1999, na segunda edição corrigida e aumentada de *A poesia portuguesa hoje*¹¹, Gastão escrevia sobre o escritor mais velho:

¹¹ Em 1973, o jovem poeta e crítico Gastão Cruz publicou um pequeno livro intitulado *A poesia portuguesa hoje*. Nele incluiu os textos “O peso das palavras na poesia de Carlos de Oliveira” e “Esquecimento e memória na poesia de Carlos de Oliveira”. Em 1999, Cruz faz uma segunda edição, explicando: “Publiquei, há mais de vinte e cinco anos, um livro intitulado A Poesia Portuguesa Hoje, de que o presente volume recupera grande parte dos textos. É, todavia, maior o número dos que acrescento agora aos que se mantiveram da edição de 1973”. (Cruz, 1999, p. 7). Na nova edição, repete os dois textos já referidos e acrescenta: “Finisterra ou a geometria do real”, “Que lhe diremos, Mestre”, “Carlos de Oliveira: uma poética da brevidade no contexto do Neo-Realismo” e “Carlos de Oliveira: a linguagem dos artesãos”.

parece-me, porém, evidente o muito de camoniano que existe na tradição poética seguida por Carlos de Oliveira; a sua poesia estabelece um diálogo, quer com a lírica de Camões (a tristeza, nomeadamente, é também uma pedra de base da temática camonianiana), quer com o lado da épica que se refere à ‘austera, apagada e vil tristeza’ do Portugal contemporâneo de Camões, um Portugal à beira do precipício, como o de Carlos de Oliveira (Cruz, 1999, p. 66).

E mais adiante afirma que Camões era um dos mestres de Carlos de Oliveira (Cruz, 1999, p. 72).

O próprio Gastão Cruz, formado nessa tradição clássica, deixou muitos poemas embebidos nas águas camonianas, como, por exemplo, o conjunto de dez canções constitutivas do livro *Outro nome* (1965). Citamos somente duas estrofes finais da sua “Canção Décima”:

[...]

Quem poderá tranquilo olhar as águas
do tejo de desgraça semeadas
quem poderá amar este sossego
quem amará o fogo da paz falsa

Correrão águas limpas neste rio
onde chega hoje o sangue em vão perdidos
e canção cantaremos a diversa
vida nossa e do tejo
(Cruz, 1965, p. x).

Mas voltemos ao postal enviado por Gastão Cruz a Carlos de Oliveira, cujo verso reproduzimos a seguir (Fig. 1):

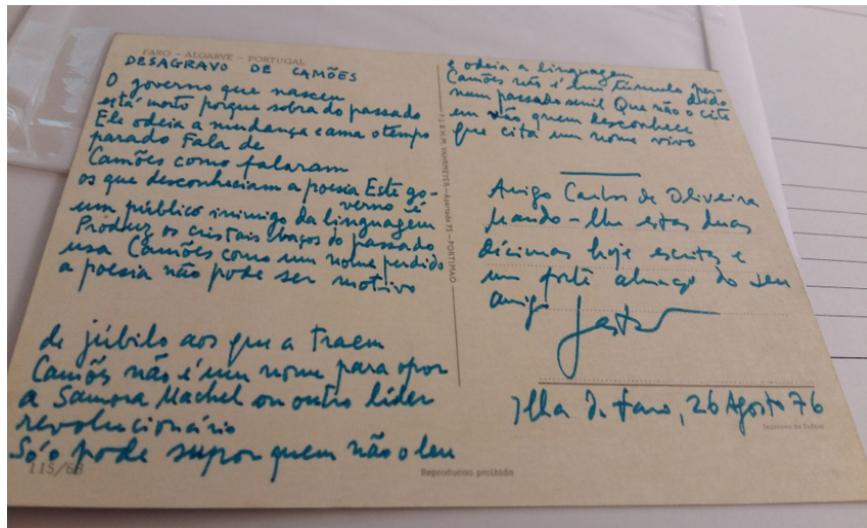


Figura 1 – Postal (doc. 17) depositado na Caixa 61, Cota A25/6.2.1048.

Fonte: Acervo pessoal da autora.

Enviado da Ilha do Faro, em 26 de agosto 1976, trata-se, como se vê na imagem, de um desagravo de Camões. O contexto dessas décimas não pode ser explicado em detalhes, mas sabemos, consultando jornais da época, que nesse ano (em março e abril), houve a campanha eleitoral para eleição do primeiro presidente português pós-revolução. O vencedor foi António Ramalho Eanes, que em campanha mais de uma vez referiu Camões. Em julho do mesmo ano, tomou posse o Primeiro Governo Constitucional, liderado pelo 1º Ministro Mário Soares. Este socialista de centro-esquerdo assumia o governo num ambiente político bastante conturbado. O Partido Comunista, antes, tentara manobra política para tomar o poder. Tendo perdido, acusava o novo governo de inclinação para a direita. Essa situação, de certa maneira, marcou o fim da utopia revolucionária com o país entrando numa fase mais conservadora e em dúvida sobre a possibilidade de transformações sociais mais radicais, como explicam diversos historiadores desse período.

Os versos do postal mostram como Camões e sua palavra continuavam a ser uma pedra de toque importante do jogo de versões sobre o

Portugal perdido e o país revolucionário. Vê-se pela crítica desenvolvida nas duas décimas que, culturalmente, Camões foi utilizado a tempo inteiro pelas diferentes posições políticas, para exaltar seus interesses.

Como pode-se ler, o postal é enviado “Ao amigo Carlos de Oliveira dando-lhe estas duas décimas hoje escritas e um forte abraço do seu amigo Gastão Cruz”.

O governo que nasceu
está morto porque sobra do passado
Ele odeia a mudança e ama o tempo
parado Fala de
Camões como falaram
os que desconheciam a poesia Este governo é
um público inimigo da linguagem
Produz os cristais baços do passado
usa Camões como um nome perdido
a poesia não pode ser motivo

de júbilo aos que a traem
Camões não é um nome para opor
a Samora Machel ou outro líder
revolucionário
Só o pode supor quem não o leu
e odeia a linguagem
Camões não é um túmulo perdido
num passado senil Que não o cite
em vão quem desconhece
que cita um nome vivo¹²

¹²Em 2002, numa obra intitulada *Camões, grande Camões*, esse poema foi publicado de forma reduzida: “Falam de Camões como falaram os/que desconheciam a poesia /Producem cristais baços do passado usam Camões como um nome perdido /a poesia não pode ser motivo /de júbilo aos que a / traem /Camões não

Interessa-nos destacar nesta leitura não os conflitos políticos de uma época conturbada, mas a valorização que um poeta jovem – que era então Gastão Cruz (o qual tinha 35 anos) – faz de Camões, mostrando sua ressonância contemporânea e força de linguagem, por isso “um nome vivo”. Isso é muito importante porque significa a força desse poeta clássico que conseguiu superar seu tempo e se tornar um contemporâneo insubmissô. Todo o uso vil de sua épica ou lírica, com o intuito de silenciar o que havia de crítica, denúncia e consciência política, foi em vão, porque esse uso se confrontava com a realidade do texto literário.

Por fim, lembrmos, já finalizando nossa reflexão, um outro poeta que, mais do que os outros, mostrou um Camões vivo. Falamos é claro de Jorge de Sena e referimos o seu discurso da Guarda, proferido em 10 de junho de 1977 e que deveria ser mais lido para compreender melhor a alta ressonância camoniana. As palavras proferidas por Jorge de Sena ainda são palavras para hoje e com elas podemos encerrar esta breve abordagem da luta empreendida por escritores portugueses por meio de suas palavras, representados ontem e ainda hoje por Camões “dramático e dividido”, “subversivo e revolucionário”.

Com efeito, em 1978, cumprem-se trinta anos sobre a primeira vez que, de público me ocupei de Camões, iniciando o que, sem vaidade me permito dizê-lo, tem sido uma contínua campanha para dar a Portugal um Camões autêntico e inteiramente diferente do que tinham feito dele: um Camões profundo, um Camões dramático e dividido, um Camões subversivo e revolucionário, em tudo um homem do nosso tempo, que poderia juntar-se ao espírito da Revolução de Abril de 1974, e ao mesmo tempo sofrer em si mesmo as angústias e as dúvidas do homem moderno que não obedece a nada nem a ninguém senão à

é um túmulo perdido /num passado senil //Que não o cite / em vão quem desconhece / que cita um nome vivo”.

sua própria consciência. Esse meu Camões foi longamente o riso dos eruditos e dos doutos, de qualquer cor ou feitio; foi a indignação do nacionalismo fascista, dentro e fora das universidades, dentro e fora de Portugal; foi a aflição inquieta do catolicismo estreito e tradicional, dentro e fora de Portugal; e foi a desconfiança suspeitosa de muita gente de esquerda, a quem eu oferecia um Camões que deveria ser o deles, quando eles preferiam atacar ou desculpar o Camões dos outros. Foi e ainda é, e será. Porque, sendo Camões o maior escritor da nossa língua que é uma das seis grandes línguas do mundo e um dos maiores poetas que esse mundo alguma vez produziu (ainda que esse mundo, na sua maioria, mesmo no Ocidente, o não saiba), ele é uma pedra de toque para portugueses, e porque tentarvê-lo como ele foi e não como as pessoas quiserem ou querem que ele seja, é um escândalo. São essa pedra de toque e esse escândalo o que, neste momento solene, a três anos de distância do 4º centenário da morte do maior português de todos os tempos, vos trago aqui, certo e seguro de que ele mesmo assim o desejaria (Sena, 2013 [1977])¹³.

RECEBIDO: 02/10/2025

APROVADO: 15/10/2025

REFERÊNCIAS

- ANDRADE, Carlos Drummond de. *Poesia e Prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1992.
- A VIDA clandestina. *100 anos de luta*, Lisboa, [20--]. Disponível em: <https://www.pcp.pt/100anos#seccao-um-ideal-pelo-qual-vale-a-penalutar>. Acesso em: 5 out. 2025.
- BASTOS, Baptista. “A liberdade permitiu-nos o exercício da consciência livre”. *Diário de Lisboa*, Lisboa, ano 66, n. 22045, p. 20. 25 abr. 1986.

¹³ Discurso proferido na cidade da Guarda, durante as comemorações do “Dia de Camões e das Comunidades Portuguesas”, no dia 10 de junho de 1977 – o primeiro depois da “Revolução dos Cravos”. Além de Jorge de Sena, foi orador Vergílio Ferreira, na presença do Presidente Ramalho Eanes, de altas autoridades e de enorme plateia.

CRUZ, Gastão. *Outro nome*. Poema em dez canções. Lisboa: Guimarães Editores, 1965.

CRUZ, Gastão. *A poesia portuguesa hoje*. Lisboa: Plátano Editora, 1973.

CRUZ, Gastão. *A poesia portuguesa hoje*. 2. ed., corrigida e aumentada. Lisboa: Relógio d'Água, 1999.

CUNHA, Carlos M. F. da. O Camões do Estado Novo: receção e ensino. *Atas do Colóquio Internacional Camões e os seus Contemporâneos*. Braga e Ponta Delgada: Centro Interuniversitário de Estudos Camonianos, 2012. p. 253-258. Disponível em: <https://repositorium.uminho.pt/server/api/core/bitstreams/bcac2801-149a-43e1-accd-8ad9bc533369/content>. Acesso em 30 set. 2025.

DUARTE, Afonso. *Obra poética*. Organizado por Carlos de Oliveira e João José Cochinel. Lisboa: Iniciativa Editoriais, 1956.

FERREIRA, José Gomes. *A memória das palavras [ou] O gosto de falar de mim*. 2. ed. Lisboa: Portugália, 1966.

FERREIRA, José Gomes. *Dias comuns I Passos efémeros, Diário*. Lisboa: Dom Quixote, 1990.

FERREIRA, José Gomes. *Dias comuns II A idade do malogro, Diário*. Lisboa: Dom Quixote, 1998.

FERREIRA, Vergílio. *Conta corrente I – 1969-1981*. Lisboa: Quetzal, 2012.

HIGNETT, Colin. Carlos de Oliveira and the New State Censors. *Portuguese Studies*, [S. l.], v. 4, p. 219-32, 1988. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/41104866>. Acesso em: 18 ago. 2024.

OLIVEIRA, Carlos de. *Obras de Carlos de Oliveira*. Lisboa: Caminho, 1992.

MENDES, Neto. Carlos de Oliveira, memória de gandarês universal. *Junta da Freguesia de Vila de Febres*, Vila de Febres, c2025. Disponível em: https://www.freguesiadefebres.pt/freguesia/locais-a-visitar/1-museu_casa_carlos_de_oliveira. Acesso em: 16 out. 2025.

PIRES, José Cardoso. *E agora José?* Lisboa: Moraes, 1977.

SENA, Jorge. Discurso da Guarda. 10 jun. 1977. *Ler Jorge de Sena*, [S. l.], 30 jan. 2013. Disponível em <https://www.lerjorgedesena.letras.ufrj.br/antologias/declaracoes-publicas/discurso-da-guarda/>. Acesso em: 30 set. 2025.

MINICURRÍCULO

IDA ALVES é Professora Titular de Literatura Portuguesa, Universidade Federal Fluminense (UFF) em Niterói, Brasil. Docente do Programa de Pós-Graduação Estudos de Literatura – UFF. Coordenadora do Pólo de Pesquisas Luso-Brasileiras (PPLB), no Real Gabinete Português de Leitura. Pesquisadora 1D do CNPq. Coordena o site *Escritor Carlos de Oliveira*. Autora e coautora (organizadora) de diversos livros, capítulos e artigos em revistas acadêmicas brasileiras e estrangeiras sobre poesia portuguesa moderna e contemporânea, além de estudos de paisagem nas literaturas de língua portuguesa. Destaca *Revistas de poesia: Brasil / Moçambique / Portugal* (e-book, 2022); *Carlos de Oliveira e Nuno Júdice, poetas personagens da linguagem* (e-book, 2021); *Paisagens em movimento Rio de Janeiro e Lisboa cidades literárias, 3 v.* (2020-2021).

O naufrágio de Camões: algumas releituras

The shipwreck of Camões: some reinterpretations

Izabela Leal

Universidade Federal do Pará

DOI:

<https://doi.org/10.37508/rcl.2025.nEsp.a1405>

RESUMO

Este artigo tem como objetivo mapear algumas leituras do episódio épico-lendário do naufrágio de Camões e de como esse acontecimento reverbera em tantos outros poemas e poetas, tais como Almeida Garrett, Cesário Verde, Almada Negreiros e Adília Lopes. Nesse sentido, ressalta-se o quanto a figura do herói-cantor dos feitos portugueses se transforma em uma espécie de imaginário sempre pronto a metamorfosear-se, assumindo diversas identidades e formas.

PALAVRAS-CHAVE: Épico; Antiépico; Identidade nacional; Imaginário; Releitura.

ABSTRACT

This paper aims to map out some interpretations of the epic-legends episode of Camões' shipwreck and how this event reverberates in numerous other poems and poets, such as Almeida Garrett, Cesário Verde, Almada Negreiros, and Adília Lopes. In this sense, it highlights how the figure of the hero-singer of Portuguese deeds is transformed into a kind of ever-shifting imaginary, always ready to metamorphose and assume various identities and forms.

KEYWORDS: Epic; Anti-Epic; National identity; Imaginary; Reinterpretation.

Quando fui convidada a integrar a programação “Quinhentos Camões, o poeta reverberado”, pensei no episódio épico-lendário do naufrágio do poeta e de como esse acontecimento “reverbera” em tantos outros poetas e poemas. Sem ter a pretensão de apresentar algo efetivamente novo sobre o tema, penso que é interessante, neste momento comemorativo, mapear algumas dessas reverberações, já que as releituras não são apenas repetições dos primeiros versos que trouxeram à baila esse fato – os do próprio Camões no Canto X d’*Os Lusíadas* –, mas sim verdadeiras reconfigurações do contexto e do sentido desses versos. Lembro, ainda, da vasta iconografia que procurou tornar visível o tão conhecido episódio, tais como os quadros de Francisco José de Resende, Edoardo de Martino e José de Guimarães, entre outros, ou a escultura de António Fernandes de Sá, dos quais não poderei me ocupar neste momento.

Como se sabe, durante seus périplos pelo Oriente, Camões viveu em Macau, onde teria escrito boa parte de sua epopeia, depois de ter passado por Goa. Na viagem de retorno a Goa, teria naufragado no rio Mekong, no Sudeste Asiático, atual Camboja, e, segundo reza a tradição, salvou-se nadando com uma das mãos enquanto segurava o manuscrito de *Os Lusíadas* com a outra, acima da água. O fato, supostamente verídico, aparece na estância 128 d’*Os Lusíadas*, na qual Tethys, enquanto discorre a respeito dos lugares no mundo que serão marcantes para os portugueses, menciona o rio Mekong:

Este receberá, plácido e brando,
No seu regaço o Canto que molhado
Vem do naufrágio triste e miserando,
Dos procelosos *baxos* escapado,
(*Lus.*, X, 128, 1-4).

Os outros versos da estância remetem igualmente às desventuras que permearam a vida do poeta, aludindo à sua prisão, quando “Será

o injusto mando executado / Naquele cuja Lira sonorosa / Será mais afamada que ditosa." (*Lus.*, X, 128, 6-8). É quase desnecessário acrescentar que esse acontecimento se consolidará, nos tempos futuros, como um símbolo do sacrifício pela arte, que, somado a outro detalhe, torna-se matéria altamente romanesca: entre as vítimas do naufrágio estaria uma possível concubina chinesa de Camões, normalmente associada a Dinamene, nome que aparece em diversos textos de sua lírica.

Podemos igualmente observar que o Canto X d'*Os Lusíadas* – um canto marcado pela enorme contradição entre as grandiosas realizações dos portugueses no mundo das armas e o pouco reconhecimento do valor das letras pela sociedade da época, metida "No gosto da cobiça e na rudeza / De hūa austera, apagada e vil tristeza" (*Lus.*, X, 145, 7-8) – aponta para o destino trágico do poeta que, de alguma forma, espelhará o destino da própria nação. No cerne das conquistas cantadas na epopeia, germina um tom de advertência quanto à decadência futura de Portugal, já que, na polifonia de vozes que caracteriza *Os Lusíadas*, o poema, por um lado, enaltece as viagens marítimas portuguesas, mas, por outro, ele as critica. Trata-se, a um só tempo, de uma epopeia e uma anti-epopeia, sobretudo quando nela se lê o descaso com aquele que, aparentemente em vão, atribui a si mesmo a missão de cantar a pátria, como os versos de Sophia, posteriormente, darão a ver no conhecido poema "Camões e a tença", publicado em *Dual*(1972):

Irás ao Paço. Irás pedir que a tença
 Seja paga na data combinada
 Este país te mata lentamente
 País que tu chamaste e não responde
 País que tu nomeias e não nasce
 [...]

(Andresen, 2015, p. 596).

Como ressalta Sofia de Sousa Silva, o poema evoca uma situação de opressão anterior à Revolução dos Cravos, produzindo uma espécie de reverberação entre Portugal do final do século XVI e o do século XX: “nesse poema não é o sofrimento amoroso que faz o sujeito viver em desconcerto com o mundo, mas a sua fidelidade à poesia e à inteireza, que se chocam com um tempo injusto” (Silva, 2010, p. 131).

Assim é que a figura de Camões, como salienta Eduardo Lourenço em “Camões ou a nossa alma” – conferência proferida por ocasião das comemorações do Dia de Portugal, de Camões e das Comunidades Portuguesas, realizadas em Leiria em 1980 – vai se tornando uma imagem mítica, constituindo um “herói cultural e cívico nacional” (Lourenço, 1983, p. 87), de modo que “a osmose e a identificação entre o Poeta e o Livro, entre o Livro e a consciência nacional é não só um facto, mas o facto capital da nossa Cultura” (1983, p. 89). Para Lourenço, trata-se de uma identificação radical entre o poeta e a pátria, de modo que a sua figura coincide com o próprio retrato de Portugal, compondo sua imagem mítica. No entanto, assim como Jorge de Sena, que ressaltou o caráter dialético da epopeia, afastando-a de uma leitura puramente patriótica e nacionalista, Lourenço (1983, p. 89-90) também afirma:

é a imagem camoniana de nós mesmos, a nossa imagem épica, sublimada ou mesmo sublime, tal como *Os Lusíadas* a configuraram há quatro séculos e continuam a irradiá-la até ao presente. Como evocá-la, sem sucumbir à tentação de um narcisismo que nos perverteria a nós e diminuiria o Poema, convertendo-o em espelho deformado de um nacionalismo cego, fonte de irrealismo histórico e de esquizofrenia ideológica e cultural? De fato, essa é uma reflexão possível à luz do século XX, mas, como sabemos, cada época está submetida aos seus conjuntos de crenças e valores, suas próprias práticas discursivas, de modo que a figura de Camões, ao ocupar esse lugar movente do Mito, presta-se a inú-

meros desdobramentos, fornecendo um vasto campo para futuras obras literárias.

Para perseguir esses jogos de espelhamentos e desdobramentos, começo por Almeida Garrett, que, em seu longo poema *Camões*, publicado em 1825, já elaborava a associação entre a imagem do poeta e a imagem do país, ambos vítimas de um destino infortunado. O poema, dividido em dez cantos, retoma a estrutura d'*Os Lusíadas*, mas tendo como objeto a própria vida de Camões, pensada a partir de uma visão romântica, da qual não se exclui o poeta enquanto escritor da epopeia que não terá o seu valor reconhecido, não podendo, pois, conduzi-lo a uma vida digna, mas antes assinalada pela miséria e pela precariedade. O desfecho do poema está calcado na conhecida associação entre a morte de Camões e a morte da pátria, isto é, à perda da autonomia de Portugal enquanto nação que se seguiu à morte de D. Sebastião, dando início à União Ibérica.

Assim, no poema *Camões*, o jogo de espelhamentos acontece em vários níveis, envolvendo não apenas o paralelismo entre a imagem do poeta e a da pátria, mas entre a própria vida de Garrett e a vida de Camões, pois, como destaca Sérgio Nazar David, o poema apresenta a imagem “do homem exilado em sua própria terra e em terras distantes, mas que reage por meio da escrita” (Nazar, 2025, *no prelo*).

Porém, anteriormente à publicação do poema *Camões*, um jovem Garrett havia escrito o soneto “Camões naufrago”, datado de 1815, no qual já se anuncia a identificação entre Camões, o Livro e a pátria, postulando que as glórias portuguesas e os personagens reais a elas relacionados, como Vasco da Gama, nada seriam, se não houvesse a voz do poeta para cantá-los:

CAMÕES NÁUFRAGO

Cedendo à fúria de Neptuno irado
Soçobra a nau que o grão tesouro encerra;
Luta coa morte na espumosa serra
O divino cantor do Gama ousado.

Ai do Canto mimoso a Lísia dado!...
Camões, grande Camões, embalde a terra
Teu braço forte, nadador aferra
Se o Canto lá ficou no mar salgado.

Chorai, Lusos, chorai! Tu morre, ó Gama,
Foi-se a tua glória... Não; lá vai rompendo
Coa dextra o mar a lusa fama.
Eterno, eterno ficará vivendo
E a torpe inveja, que inda agora brama,
No abismo cairá do Averno horrendo.

(Garrett *apud* Reis, 2012, p. 103).

O soneto, escrito pelo jovem Garrett, retoma também o poema em que Bocage estabelece uma comparação entre o seu destino e o de Camões – “Camões, grande Camões, quão semelhante / Acho teu fado ao meu, quando os cotejo” (Bocage, 1987, p. 45) – reforçando os múltiplos desdobramentos da imagem camoniana, mas ainda distante das complexas reflexões sobre o processo de decadência da nação portuguesa às quais Garrett se lançará em *Viagens na minha terra*. Deixando de lado as viagens ultramarítimas – e tudo o que elas representam em termos da constituição de um projeto nacionalista e imperialista – essa obra representativa da maturidade garrettiana propõe a releitura de Portugal na contramão do expansionismo. Sendo ainda um livro de viagens, ou de viagem “na minha terra”, o que está em jogo não é, como no soneto, o enaltecimento da figura do herói Camões como

símbolo da glória nacional, mas sim a avaliação crítica de Portugal no século XIX diante das ruínas de um passado perdido e longínquo. Assim, segundo Eduardo Lourenço (2001, p. 31-32):

o que Herculano fundou em prosa epicamente nostálgica, Garrett fundou em nostalgia elegíaca, colocando Camões, de uma vez para sempre, no centro da nova mitologia pátria, pátria de feitos, sem dúvida, mas pátria de canto, de cultura, sem as quais a memória deles não existe. [...] Portugal existe porque existiu e existiu porque Camões o salvaguardou na sua memória [...].

O mesmo passado perdido e longínquo se projetará, igualmente, na pena de Cesário Verde. Com um tom já muito afastado de qualquer exaltação pátria, Cesário reflete sobre a modernidade em fins do século XIX e descreve, em “O sentimento d’um Ocidental”, a própria Lisboa em meio aos processos de modernização, revelando uma cidade decadente e melancólica, em contraste com a época gloriosa das viagens marítimas. O poema, escrito em 1880 no âmbito das comemorações do tricentenário da morte de Camões, apresenta a cidade impregnada de tons sombrios, repleta de pobreza e doenças, tanto em termos físicos como psíquicos, longe da magnificência do passado. O poeta caminha pelas ruas e observa a paisagem desoladora do presente, uma cidade habitada por figuras marcadas pela precariedade, personificando a própria nação que já não se reconhece em seus antigos feitos.

Diante dos cenários que despertam sentimentos masoquistas – “um desejo absurdo de sofrer” (Verde, 2002, p. 101) –, a visão do cais evoca imagens pontuadas pela melancolia: “Luta Camões no Sul, salvando um livro a nado! / Singram soberbas naus que eu não verei jamais!” (p. 102). A cena do naufrágio camoniano é evocada como ponto de contraste com o presente: no passado, irremediavelmente perdido, o herói luta e salva a sua obra, justamente o poema que dignifica e imortaliza as “soberbas naus”. Esse tempo antigo, irre-

cuperável, dá lugar a um presente mesquinho, pontuado pelas “exíguas pimenteiras” (p. 105) que adornam a praça em que se encontra a estátua “monumental” do “épico doutrora” (p. 105). Nas palavras de Helder Macedo (1999, p. 169-170),

o contraste, central à estrutura temática do poema, entre a realidade objectiva do presente e o seu significado subjectivo para o narrador, é assim expresso na alternância do tema do aprisionamento na cidade sombria com o tema da fuga para um mundo de liberdade simbolizado [...] pelas heróicas viagens de descobrimento narradas nas crônicas navais.

Em Cesário Verde, a cidade e o povo parecem submersos em um mar de problemas modernos, sem esperança de salvação. Assim, “os mares nunca dantes navegados”, que n’*Os Lusíadas* representam o lugar dos mais grandiosos acontecimentos, será transposto para o ambiente citadino, no qual os “prédios sepulcrais, com dimensões de montes” (Verde, 2002, p. 111), configuram a paisagem na qual “A Dor humana busca os amplos horizontes, / E tem marés, de fel, como um sinistro mar!” (p. 111). O que antes era epopeia, transformou-se em uma realidade de desencanto, como se Cesário Verde observasse um país que já sucumbiu ao peso de sua própria história.

Algumas décadas depois, e movido pelos impulsos modernistas, será a vez de Almada Negreiros investir com agressividade contra a “pátria onde Camões morreu de fome / e onde todos enchem a barriga de Camões” (Negreiros, 1997, p. 93). O poema a *Cena do Ódio*, escrito em 1915 e dedicado a Álvaro de Campos, seria publicado no terceiro número de *Orpheu*. Reforçando um discurso antiépico, Almada condena o progresso chamado “civilização”, incluindo aí a descoberta do caminho marítimo das Índias e as duas Américas, desprezando os feitos dos Portugueses, que, aliás, são tratados com duplo desdém, pois mesmo “Os burgueses de Portugal / têm de pior que os outros / o serem portugueses!” (Negreiros, 1997, p. 97).

Já em “Luís, o poeta, salva a nado o poema”, escrito alguns anos depois, em 1931, um Almada, aparentemente menos enfurecido, irá retornar ao episódio do naufrágio de Camões, aliás, de Luís, chamado assim mesmo por seu nome próprio, como se fosse um cidadão qualquer, já que o sobrenome Camões não aparece nenhuma vez ao longo do poema. Com um tom coloquial, os versos se iniciam à moda dos simples contos populares: “Era uma vez / um português / de Portugal.” (Negreiros, 1971, p. 189).

O episódio do naufrágio propriamente dito aparecerá ao longo de algumas estrofes em que Almada parece recuperar a imagem do poeta que salva o livro para a posteridade:

Mais do que a vida
há-de guardar
o barco a pique
Luís a nadar.
Fora da água
um braço no ar
na mão o livro
há-de salvar.
Nada que nada
sempre a nadar
livro perdido
no alto mar.
- Mar ignorante
que queres roubar?
A minha vida
ou este cantar?
A vida é minha
ta posso dar
mas este livro
há-de ficar.

(Negreiros, 1971, p. 190).

No entanto, as palavras de Almada são desprovidas de tragicidade, como se apresentassem a visão banal de uma sociedade que tende a desvalorizar os sujeitos que não apenas a compõem, mas que a constroem, operando uma abstração na qual a vida do herói-cantor parece ter pouca importância:

Só uma coisa
vão olvidar:
o seu autor
aqui a nadar.
É fado nosso
é nacional
não há portugueses
há Portugal.

(Negreiros, 1971, p. 191).

De todo modo, é notável também a importância concedida à obra, apontando para o fato de que o Livro ultrapassa necessariamente a figura do próprio autor.

Indo um pouco mais além, no *Ultimatum futurista às gerações portuguesas do século XX*, Almada afirma:

eu sou um poeta português que ama a sua pátria. [...] Eu sou aquele que se espanta da própria personalidade e creio-me portanto, como português, com o direito de exigir uma pátria que me mereça. Isto quer dizer: eu sou português e quero portanto que Portugal seja a minha pátria (Negreiros, 1993, p. 37).

Marcado, assim, por uma série de contradições, mas sobretudo pelo desejo de construir uma nova pátria, Almada insere-se, ainda, nas oscilações que *Os Lusíadas*, bem como a própria figura de Camões, desencadearam ao longo dos séculos posteriores. Almada faz parte de uma tradição de escritores que não cessaram de pôr em xe-

que os mitos fundadores da nacionalidade portuguesa, tentando superar dialeticamente os impasses que assinalam o reconhecimento de determinados imaginários que precisam ser ultrapassados para a construção de um tempo novo, porém, simultaneamente, empreendendo a busca de uma identidade cultural.

Nos dias atuais, a poeta Adília Lopes revisita a temática da identidade portuguesa sob outra ótica, muitas vezes irônica e prosaica. Sua poesia desconstrói a grandiosidade épica de Camões e afasta-se das outras leituras, trazendo elementos do cotidiano para o centro do discurso poético. De forma muito diferente do que ocorre nos poemas anteriores, Adília parece dissociar o lugar do sujeito de uma reflexão sobre a pátria, e, nesse sentido, será a própria imagem de Camões, ou de sua poesia, que sofrerá uma torção até então inédita.

Além disso, a poeta frequentemente recorre a imagens aparentemente banais, relacionadas ao horizonte da vida de um sujeito comum, ironizando a idealização do passado e sugerindo que o heroísmo de outrora perdeu completamente o sentido na contemporaneidade. Seus versos curtos e diretos desmistificam a tradição e aproximam a poesia do real, muitas vezes com humor. Esse tom coloquial contrasta radicalmente com as manifestações poéticas anteriores, seja com o aspecto solene do soneto de Garrett ou com a melancolia de Cesário, por exemplo, deixando de lado a discussão sobre a identidade cultural do povo português e partindo para algo que pode ser caracterizado, psicanaliticamente, como o mapeamento de um “mal-estar na sociedade”, em seus amplos aspectos. Rejetando o heroísmo e a nostalgia, ao tomar para si algumas imagens de Camões, sua poética foca-se na realidade crua e na ironia da vida comum.

Por essa via de diálogo, Adília também revisita explicitamente a metáfora do naufrágio nos versos de um poema que tem uma sessão

intitulada “anti-Camões”, no qual a poeta faz uma releitura crítica desse episódio, bem como de outras passagens da poética camoniana:

É bom
tu não seres
eu
é bom
eu ser eu
e tu seres tu

A madrugada
não separa
o amado
da amada
não separa
nada

Que o livro
vá por
água abaixo
mas que maridos
me aconteçam

(Lopes, 2014, p. 359).

Na primeira e na segunda estrofes, o diálogo estabelecido é com a lírica camoniana, sobretudo com os sonetos “Transforma-se o amador na coisa amada” e “Aquela triste e leda madrugada”, porém Adília enfatizará a importância de manter a diferença subjetiva entre os dois amantes/amados. Já na terceira, a estrofe que mais me interessa aqui, a poeta retorna à cena do naufrágio de Camões. No poema de Adília, ao contrário do que figurava nos que foram anteriormente citados, em que o livro aparecia como objeto quase sagrado, trata-se de promover uma inversão de valores, pois em vez de exaltar o gesto heroico de salvar a obra literária durante o naufrágio, a poeta prio-

riza as experiências afetivas em detrimento da preservação da obra. Soma-se a isso o fato de que, segundo reza a lenda, Camões teria dado preferência ao salvamento do livro, perdendo a amada Dinemene. Segundo Maffei, o poema de Adília revela o interesse de “ambicionar ardente mente por aquilo que se pode chamar de realidade, relativizando bastante certa práxis da poesia, sobretudo a moderna e pós, de pretender que a realidade autônoma do texto literário seja autônoma em demasia” (Maffei, 2009, p. 341).

Nesses versos, Adília Lopes desafia a tradição literária que valoriza o sacrifício pessoal em prol da arte. Ao afirmar “Que o livro / vá por / água abaixo / mas que maridos / me aconteçam”, ela subverte o mito do poeta que salva sua obra do naufrágio, sugerindo que as relações humanas e afetivas são mais importantes do que a preservação do Livro, ou seja, trata-se de questionar o próprio valor da arte quando desvinculada da vida.

Por outro lado, no poema “Luta Camões no Sul”, que parafraseia os já citados versos de Cesário em “O sentimento dum Ocidental”, aparece uma perspectiva um pouco diferente acerca do naufrágio camoniano. Construído graficamente com dois versos invertidos, como se estivessem espelhados, o poema ressalta que “Um livro no Sul / salva Camões de morrer afogado” (Lopes, 2014, p. 61). Acerca desses versos, Sofia de Sousa Silva comenta o trabalho de deslocamento de sentido feito pela poeta, construindo um discurso que vai na contramão do poema de Cesário: “é então quase impossível não concordar que foi o livro que salvou Camões e não o contrário, como reza a lenda” (Silva, 2007, p. 86).

Esta breve exposição, pontuada por algumas (re)leituras já bastante conhecidas do episódio do naufrágio de Camões, tem como objetivo pensar o quanto a figura do herói-cantor dos feitos portugueses transforma-se em uma espécie de imaginário sempre pronto a metamorfosear-se, a assumir diversas identidades e formas. Guardadas

as devidas diferenças, isso também ocorre com a figura de Ulisses, incessante recontextualizado, transformando-se em um “discurso” da civilização ocidental, um imaginário de longa duração, como bem demonstra Piero Boitani em *A sombra de Ulisses*. Termino, então, parafraseando o que Boitani diz a respeito do herói da Odisseia: Camões “mostra-se aberto ao futuro. [...] é antigo e moderno ao mesmo tempo” (Boitani, 2005, p. XIV).

RECEBIDO: 31/07/2025

APROVADO: 15/08/2025

REFERÊNCIAS

- ANDRESEN, Sophia de Mello Breyner. *Obra Poética*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2015.
- BOCAGE, Manuel Maria Barbosa du. *Poemas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1987.
- BOITANI, Piero. *A sombra de Ulisses*. São Paulo: Perspectiva, 2005.
- CAMÕES, Luís de. *Os Lusíadas*. Edição organizada por Emanuel Paulo Ramos. Porto: Porto Editora, 1978.
- DAVID, Sérgio Nazar. O Camões de Garrett (1815-1828). *Convergência Lusíada*, 2025 (no prelo).
- GARRETT, Almeida. *Camões*. Introdução e nota biobibliográfica de Helena Carvalhão Buescu, Lisboa: Imprensa Nacional, 2018.
- LOPES, Adília. *Dobra – Poesia Reunida 1983-2014*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2014.
- LOURENÇO, Eduardo. *Poesia e Metafísica: Camões, Antero e Pessoa*. Lisboa: Livraria Sá da Costa Editora, 1983.
- LOURENÇO, Eduardo. *Portugal como destino seguido de Mitologia da saudade*. Lisboa: Gradiva, 2001.
- MACEDO, Helder. *Nós – Uma leitura de Cesário Verde*. Lisboa: Editorial Presença, 1999.
- MAFFEI, Luís. Camões em Adília Lopes. *Forma Breve*, (Aveiro.) n. 7. p. 337-344, jan. 2009. Disponível em: <https://doaj.org/article/38c8597129aa4fa99bafeff31c349980>. Acesso em: 4 set. 2025.

NEGREIROS, José de Almada. *Obras completas 4*. Poesia. Lisboa: Editorial Estampa, 1971.

NEGREIROS, José de Almada. *Obras completas. Textos de Intervenção*. Lisboa: INCM, 1993. v. VI.

NEGREIROS, José de Almada. *Obra completa*. Org. Alexei Bueno. Introdução José-Augusto França. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997.

REIS, Carlos. História literária e personagens da história: os mártires da literatura. In: REIS, Carlos; BERNARDES, José Augusto Cardoso; SANTANA, Maria Helena (coord.). *Uma coisa na ordem das coisas – Estudos para Ofélia Paiva Monteiro*. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2012. p. 97-119.

SILVA, Sofia de Sousa. “Só a arte é didáctica”: Luís de Camões por Sophia de Mello Breyner Andresen. *Floema*. [Bahia], ano VI, n. 7, p. 123-135, jul./dez. 2010.

SILVA, Sofia de Sousa. *Reparar brechas: a relação entre as artes poéticas de Sophia de Mello Breyner Andresen e Adília Lopes e a tradição moderna*. 2007. Tese (Doutorado em Letras) – Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2007. Disponível em: <https://www.dbd.puc-rio.br/pergamum/biblioteca/index.php?codAcervo=164593>. Acesso em: 4 set. 2025.

VERDE, Cesário. *O livro de Cesário Verde*. Prefácio de Silva Pinto. Lisboa: Editorial Nova Ática, 2002.

MINICURRÍCULO

IZABELA LEAL é professora de Literatura da Universidade Federal do Pará (UFPA) e do Programa de Pós-Graduação em Letras (PPGL/UFPA). É Mestre em Estudos literários pela PUC-Rio e Doutora em Literaturas Vernáculas pela UFRJ, com tese sobre Heriberto Helder. Publicou o livro *Camilo Pessanha em dois tempos*, em parceria com Gilda Santos (2007). Desenvolve, desde 2015, projetos de pesquisa voltados aos estudos das poéticas indígenas.

“O mar entrou por ele dentro e coube” – Camões, o ser glocal

‘The sea came in and fit’ – Camões, the glocal being

Isabel Ponce de Leão

Universidade Fernando Pessoa, Porto

DOI:

<https://doi.org/10.37508/rcl.2025.nEsp.a1382>

RESUMO

O quingentésimo aniversário do nascimento de Camões convoca uma série de reflexões que concitam outros saberes, um pouco na senda do espírito renascentista que configura reações extrínsecas e intrínsecas do ser humano, não ignorando, contudo, fenómenos políticos, sociais, culturais, históricos... locais e globais havidos na sua génese. Grande motor do entrecruzamento entre a literatura, as artes, as ciências, e a história que, com ele e por ele, continuam a estabelecer um diálogo profícuo, o autor de *Filodemo* atravessa os tempos e desmistifica-se pela força da sua obra. O mito camoniano é a realidade, ela própria alimento de projetos, mais ou menos lendários, sustentados por todos os que experimentam o prestígio de Camões, dentro da tese de que tudo paga alguma espécie de tributo ao Poeta que, mesmo se não nomeado, é sempre convocado pela celebração dos feitos portugueses e pela qualidade e atualidade da sua produção. A realidade que foi a vida e que é a obra de Camões institui-se matéria que engrossou o caudal de teorizações, dentro e fora do mundo lusófono. O referido caudal, catapultando-o para a contemporaneidade, é por demais sugestivo da sua atualidade, evidenciando a forma como o Poeta corporiza determinados conceitos, só formulados nos séculos XX e XXI, como o são a globalização, a glocalização ou mesmo a preocupação

ecológica. Assim, uma heterodoxa estética de sedução obvia e legitima as relações entre o grande público e a obra camoniana, alimentando o fogo sagrado de Vesta que o panteão de Atena reivindica.

PALAVRAS-CHAVE: Camões; Global; Local; Glocal; Atual.

ABSTRACT

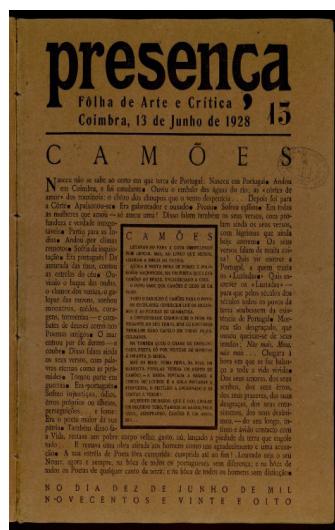
The fiftieth anniversary of Camões' birth calls for a series of reflections that encourage other types of knowledge, somewhat in line with the Renaissance spirit that configures them as extrinsic and intrinsic reactions of the human being, while not ignoring the political, social, cultural, historical... local and global phenomena that took place at its genesis. A great driving force behind the intertwining of literature, the arts, the sciences and history, which continue to establish a fruitful dialogue with him and through him, the author of *Filodemo* spans the ages and demystifies himself through the power of his work. The Camões myth is reality, itself the food for projects, more or less legendary, supported by all those who experience the prestige of Camões, within the thesis that everything pays some kind of tribute to the Poet who, even if not named, is always summoned by the celebration of Portuguese achievements and the quality and topicality of his production. The reality of Camões' life and work has become a subject that has swelled the flow of theorising, both inside and outside the Portuguese-speaking world. The aforementioned flow, catapulting it into contemporary times, is highly suggestive of its relevance, highlighting the way in which the poet embodies certain concepts that were only formulated in the 20th and 21st centuries, such as globalisation, glocalisation or even ecological concern. Thus, a heterodox aesthetic of seduction obviates and legitimises the relationship between the general public and Camões' work, fuelling the sacred fire of Vesta that the pantheon of Athena claims.

KEYWORDS: Camões; Global; Local; Glocal; Actual.

Figura 1 – Francisco Simões, pastel sobre papel.

Fonte: Simões (2025).

No dia 13 de junho de 1928, há menos de 100 anos, José Régio¹ delineava, na capa do no número 13 da revista coimbrã *presença* (Fig. 2), um dos muitos retratos imprecisos mas impressivos de Camões:

Figura 2 – Capa do n. 13 da revista *presença*.

Fonte: Presença [...] (1928).

¹ Os textos sem assinatura publicados na revista *presença* são da autoria de José Régio, seu diretor e mentor.

Nasceu em Portugal, naturalmente, que importa onde? Sabe-se, sim, que “Partiu para as Índias. Andou por climas remotos. [...] Tomou parte em guerras” (Régio, 1993, p. 13). Sabe-se ainda do “seu longo, íntimo e ávido contacto com a Vida”, e que o seu nome ficou “na boca de todos os Poetas de qualquer canto da terra; e na boca de todos os homens sem distinção” pois que “o mar entrou por ele dentro – e coube” (Régio, 1993, p. 13). Assim, como não o pensar um ser Global, Local, Glocal e Atual mesmo que tenha vivido na era Proto-Global?

Retrocedendo aos valores do Renascimento e ao “saber de experiência feito” (Camões, 1980d, p. 147), há que estimar o papel da cultura portuguesa emoldurado pelos, sobejamente conhecidos, factos históricos. No campo artístico, destacam-se na pintura Nuno Gonçalves (1450-1491), o dos *Painéis de S. Vicente*, e Vasco Fernandes (1475-1542), o Grão Vasco (1475-1542); na arquitetura, Nicolau Chanterene (1470-1551), Diogo Boitaca (1460-1528) e João Castilho (1470-1522), os do manuelino, bem como Francisco de Arruda (?- 1547), o da Torre de Belém, e o grande teorizador Francisco de Holanda (1517-1585); na ourivesaria é incontornável a *Custódia de Belém* cuja autoria, ainda que discutível, se atribui a Gil Vicente (1465-1536); a música internacionalizou nomes como os de Mateus de Aranda (1495-1548), Pedro Escobar (1465-1535) ou Manuel Mendes (1547-1605), entre outros. Nas ciências são inabdicáveis Pedro Nunes (1502-1578), matemático e cosmógrafo; Abraão Zacuto (1450-1552), autor das “Tábuas Astronómicas”; Duarte Pacheco Pereira (1460-1533), primeiro mentor do “Tratado de Tordesilhas”; os médicos Garcia da Orta (1501-1568) e Amato Lusitano (1511-1568), ou D. João de Castro (1500-1548), naturalista, político e cartógrafo. Bernardim Ribeiro (1488-1552), Sá de Miranda (1481-1558), Garcia de Resende (1470-1536), Gil Vicente (1465-1536), Fernão Mendes Pinto (1510-1583), Fernão de Oliveira (1507-1581), João de Barros (1469-1570), Diogo do Couto (1542-1616) ou Damião de Góis

(1502-1574) são nomes incontestáveis nos domínios linguístico, literário e histórico.

Todos e muitos outros enformam a primeira globalização, designada por Arnold Toynbee “era gâmica”, que gerou um caleidoscópio de saberes, crenças e miscigenação de povos, abrindo novos horizontes à língua e cultura portuguesa nos vários continentes.

Contudo, no âmbito das letras, Camões é o primeiro grande escritor do ocidente que, passando o Equador, demandou e viveu no hemisfério sul aí contatando com diferentes gentes e culturas sem esquecer o preciso estádio da civilização europeia. Tal experiência tem sérios reflexos nas suas obras épica, lírica, dramática e epistolgráfica, fomentando um profundo amplexo intercultural, em jeito de hibridização, gerador de uma interdependência plural entre as diferentes culturas sem que, com isso, estas percam a sua idiossincrática hegemonia. Partindo de bases epistemológicas, mas não descurando as empíricas, também em razão do desconhecimento real e provado de alguns contextos, penso a conjugação de forças centrífugas e centrípetas que fizeram com que o mar também nelas coubesse, tornando o seu autor, cujo quingentésimo aniversário de nascimento se evoca, uma das vozes pioneiras da globalização.

GLOBAL

Pensar a globalização é admitir a integração de várias zonas do globo devido, fundamentalmente, à evolução dos transportes e das comunicações à escala mundial. Há, pois, um estreitamento de ligações económicas, políticas, culturais e sociais interglobal, que não homogéneo, desenvolvido em quatro fases. Interessa-me a primeira, a proto-global, entre os séculos XV e XVII, em que as grandes potências mundiais se lançaram na exploração de rotas marítimas e comerciais viabilizando relações de permuta assaz produtivas entre os vários países. E se vivemos, de facto, uma era global, ela decorre do

desenvolvimento progressivo de mobilidade e de trocas, lento modificador de culturas, mentalidades, mundividências e socialização operado através de produtos tangíveis e/ou intangíveis, acumuladores do capital, que viriam a facilitar a Primeira Revolução Industrial. Importa, pois, pensar os construtores materiais e intelectuais que a gizaram, sendo como fundador e construtor sobretudo intelectual, ainda que também material (*viagens*), que Camões se presentifica, reclamando um olhar crítico para a sua vivência e, sobretudo, para a obra daí decorrente, numa sintonia perfeita entre textos e contextos. Através do vate quinhentista se observa:

- a difusão e disseminação de práticas sociais e culturais em certos passos do reconto do desembarque e estada na Ilha de Moçambique:

Está a gente marítima de Luso
Subida pela enxárcia, de admirada,
Notando o estrangeiro modo e uso
E a linguagem tão bárbara e enleada.
Também o Mouro astuto está confuso,
Olhando a cor, o trajo e a forte armada;
E, perguntando tudo, lhe dizia
Se porventura vinham de Turquia.

(Camões, 1980d, p. 27),

ou as alusões ao vestuário, aos hábitos e costumes – “Gerais são as mulheres, mas somente / Para a geração de seus maridos” (Camões, 1980d, p. 227) – veiculados aquando da chegada à Baía de S. Brás (Camões, 1980d, p. 172), ou no encontro com o mouro Monçaide em Calecut (Camões, 1980d);

– as trocas comerciais² ao longo dos cantos VII e VIII quando no final da viagem à Índia se lê:

E se queres, com pactos e lianças
De paz e de amizade, sacra e nua,
Comércio consentir das abundanças
Das fazendas da terra sua e tua,
Por que creçam as rendas e abastanças
(Por quem a gente mais trabalha e sua)
De vossos Reinos, será certamente
De ti proveito, e dele glória ingente.
(Camões, 1980d, p. 233);

Diz-lhe que mande vir toda a fazenda
Vendíbil que trazia, para terra,
Para que, devagar, se troque e venda;
Que, quem não quer comércio, busca guerra
(Camões, 1980d, p. 272);

² “Camões estava ciente de que no século XVI, o comércio com os povos orientais, através de novas rotas, se apresenta como uma nova possibilidade de vida e, como tal, é uma atividade que implica um conflito com interesses ligados a formas anteriores de existência. [...] A concepção histórica da viagem de Vasco da Gama é de que a história não se faz pela vontade individual, mas é resultado de lutas entre classes e interesses distintos. Ele trata dessa luta pela expansão do comércio como uma luta entre interesses distintos. Realmente ele não descreve trocas, não coloca no centro da epopeia os comerciantes individuais, mas de uma perspectiva mais globalizante, representa essa luta por um acontecimento nacional, sem deixar, todavia, de abordar as diversas divergências internas” (Iannone; Gobbi; Junqueira, 1998, p. 262).

– a produção de riqueza:

Já se viam chegados junto à terra,
Que desejada já de tantos fora,
Que entre as correntes índicas se encerra
E o Ganges, que no Céu terreno mora.
Ora sus, gente forte, que na guerra
Quereis levar a palma vencedora:
Já sois chegados, já tendes diante
A terra de riquezas abundante!

(Camões, 1980d, p. 217);

– a evolução científica ao longo de todo o Canto V onde se lê o desafio: “Vejam agora os sábios na Escritura / Que segredos são estes de Natura.” (Camões, 1980d, p. 160), sempre numa perspetiva global;

– a observação de certas assimetrias geradas na pressão sobre os recursos naturais: “Passámos a grande Ilha da Madeira, / Que do muito arvoredo assim se chama;” (Camões, 1980d, p. 156);

– o possível impacto ambiental gerado por excessivas importações:

E se buscando vás mercadoria
Que produz o aurífero Levante,
Canela, cravo, ardente especiaria
Ou droga salutífera e prestante;
Ou se queres luzente pedraria,
O rubi fino, o rígido diamante,
Daqui levarás todo tão sobejo
Com que faças o fim a teu desejo.

(Camões, 1980d, p. 44);

– o agravamento das desigualdades sociais:

Por meio destes hórridos perigos,
Destes trabalhos graves e temores,
Alcançam os que são de fama amigos
As honras imortais e graus maiores:
Não encostados sempre nos antigos
Troncos nobres de seus antecessores;
Não nos leitos dourados, entre os finos
Animais de Moscóvia zebelinos;

(Camões, 1980d, p. 212);

- e, muito particularmente, a componente literária e cultural, na senda do *Homo Universalis* do Renascimento, que faz da literatura um fenômeno translingüístico onde “engenho e arte” (Camões, 1980d, p. 9) discursivos formatam o polissistema semiótico que notifica ambivalências globalitárias. Assim, os registos linguísticos modalizam-se de acordo com o interlocutor seja ele a saudosa Dinamene (Camões, 1980b, p. 238), a perigosa Bárbara (Camões, 1980b, p. 95), a simples Lianor (Camões, 1980b, p. 122 e 124), os cafres e os etíopes (Camões, 1980d, p. 224), os islâmicos (Camões, 1980d, p. 29) ou os deleitáveis melindanos no já referido discurso do Monçaide. Não menos é de relevar o facto de proliferarem implícita ou explicitamente na obra camonianiana vozes do passado como as de Homero ou Virgílio, ou de ela própria ter inspirado outras mais próximas, algumas suas contemporâneas e coetâneas como as de Ariosto Lope de Vega, Quevedo, Cervantes ou Petrarca ou, posteriormente, as de Corneille, Racine e Molière sobretudo nos Autos. Aglutinando elementos da tradição medieval peninsular com ecos renascentistas, “através de tributos intertextuais e da ambivalente paródia, de paráfrases e de reenvios conotantes, de representações iconográficas e representações ecfrásticas, de reações críticas e digressões interdiscursivas” (Pereira, 2024, p. 190), a obra camonianiana influenciou gerações literárias que vão de Fernão Mendes Pinto a Bocage, de Garrett a Cesário Verde, de Jorge de

Sena a Vasco Graça Moura, de Nuno Júdice a Pepetela, de Nélida Piñon a José Luís Tavares ou de Mário Cláudio a Carlos Nejar, ficando só pela lusofonia.

LOCAL

Contudo, pensar Camões enquanto construtor do global não invalida virar costas ao local, perspetivado por Doreen Massey (1994), enquanto algo dinâmico, em constante transformação, também pelas interconexões globais. De facto, o local tem múltiplas identidades e é um processo em construção sem definição de linhas intrínsecas ou extrínsecas. Por tal, abrange não só uma geografia, como a sua modulação pelas relações sociais e práticas quotidianas e pelos factos históricos, políticos, económicos e culturais. Nele, segundo Tim Creswell (2004), as interações sociais são mais diretas e pessoais, refletindo a cultura e as tradições locais, sem deixarem de ser um microcosmo das realidades globais onde as idiossincrasias podem sofrer influências.

No texto a que acima aludi, de José Régio, lê-se: “Nasceu em Portugal [...]. Era português. [...] Era Português. [...] Quis vir morrer a Portugal” (Régio, 1993, p. 13). E era-o com convicção. Basta lembrar o discurso de Gama ao Rei de Melinde falando-lhe da terra pátria:

Eis aqui, quase cume da cabeça
De Europa toda, o Reino Lusitano,
Onde a terra de acaba e o mar começa
E onde Febo repousa no Oceano.

(Camões, 1980d, p. 84).

E continua orgulhosamente: “Esta é a ditosa pátria minha amada” (Camões, 1980d, p. 84). Logo no início desta preleção, Gama caracteriza o povo que habita esta terra, dizendo:

Mandas-me, ó Rei, que conte declarando
 De minha gente a grão genealogia;
 Não me mandas contar estranha história,
 Mas mandas-me louvar dos meus a memória
 (Camões, 1980d, p. 79).

Há, pois, uma caracterização dos portugueses que, mencionando qualidades – nobreza de caráter, bravura e probidade –, não oculta magnos defeitos – suborno, corrupção e inveja, palavra com que terminam *Os Lusíadas*, sem que, por tal, seja descurado um arreigado sentimento de portugalidade ancorado numa dilatada mundivisão. Paradigma desse portugalidade é a figura de Nun’ Álvares Pereira, não só no tom perplexo do seu discurso que antecede o episódio da Batalha de Aljubarrota, face a hesitações e traições – “Da gente ilustre portuguesa / Há-de haver [...] / Quem negue a Fé, o amor, o esforço e arte / de Português [...]?!” e, mais à frente: “defenderei da força dura e infesta / A terra nunca de outrem subjugada” (Camões, 1980d, p. 126-127) –, como também na valorização dos vínculos pátrios em detrimento dos laços de sangue – “Que menos é querer matar irmão / Quem contra o Rei e a Pátria se alevanta” (Camões, 1980d, p. 131). O Santo Condestável configura todos os “que por obras valerosas / Se vão da lei da Morte libertando” (Camões 1980d, p. 9), demonstrando que ser português não é limitado pela circunstância do nascimento, outrrossim um património místico gerado numa ancestralidade histórica que diz ação, imaterialidade, génio e sangue, tudo radicado na memória, também salvaguardada pelo canto do poeta

que ressuscita
 As honras sepultadas,
 As palmas já passadas
 Dos belicosos nossos Lusitanos
 (Camões, 1980c, p. 121).

Mas para além da celebração da história, da língua e da identidade de um povo, há nesta portugalidade um amor intrínseco à natureza –

Tão suave, tão fresca e tão formosa,
Nunca no céu saiu
A aurora no princípio do Verão,
Às flores dando a graça costumada
(Camões, 1980c, p. 99)

– por vezes, em cumplicidades petrarquistas, metagoge de estados de espírito de almas desiludidas – “A formusura desta fresca serra / [...] / Me está, se não te vejo, magoando.” (Camões, 1980b, p. 252) –, outras em acasos felizes mas efémeros – “Aos montes ensinando e às ervinhas / O nome que no peito escrito tinhas” (Camões 1980d, p. 112) –, outras ainda enquanto *topus* de incertas vivências.

Assim se pode falar em topofilia, conceito desenvolvido pelo geógrafo Yi-Fu Tuan (1980), que refere a afetividade e os vínculos emocionais entre o ser e o lugar. Na obra do insigne quinhentista, essa relação com o espaço geográfico e cultural é profundamente explorada, e reflete não só um sentido de pertença, como a demanda do significado identitário. Verifica-se uma intensa conexão com os lugares através de descrições vívidas de paisagens que habitam a memória coletiva do povo português. Essa relação com o espaço é permeada por sentimentos de nostalgia, reverência e até mesmo de saudade, refletindo a topofilia na sua forma mais depurada. A sua ligação ao torrão pátrio é especialmente significativa na exaltação da beleza de paisagens como rios, montanhas e o próprio mar, tornados, as mais das vezes, símbolos de aventura, exploração e evangeliização, tudo numa linguagem rica e imagética, que destaca a importância dos locais na formação da identidade nacional. Os elementos geográficos não são apenas cenários, mas protagonistas da narrativa

histórica e cultural, por isso transcendem a mera descrição geográfica metamorfoseando-se em meditação poética sobre o espaço, a identidade e a memória coletiva. Há, pois, o convite à reflexão sobre a forma como os lugares moldam as nossas vivências assim se reafirmando a relevância de manutenção dos laços afetivos com o local. De facto, o vínculo aos *locis* é uma parte intrínseca da condição humana, e reflete a busca incessante da pertença a um mundo em mutação. Não admira que a competição pela naturalidade do Poeta, que soube amar o local, se mantenha viva ao longo dos séculos. Nigrán, na Galiza, aponta-se como espaço genesíaco da sua família; Coimbra lembra questões de parentalidade e vivências de juventude na cidade, não sendo improvável que aí tenha nascido; Alenquer faz a sua reivindicação assentar no soneto CXC onde se lê: “Criou-me Portugal na verde e cara / Pátria minha Alanquer;” (Camões, 1980b, p. 270); o Porto, tendenciosamente, refere a *Carta I* em que Camões afirma: “já não me livrará privilégio de cidadão do Porto” (Camões, 1980a, p. 241); Lisboa assume-o como seu sem precisar de argumentos. Outros, muitos outros locais se reivindicam, pelo menos, como ponto de passagem do Poeta – Vilar de Nantes (Chaves), Constância, Santarém... -, prova cabal da topofilia, observável na sua obra, em que os valores cívicos e culturais reiteram a robustez de uma identidade coletiva reforçadora de projetos autonómicos.

GLOCAL

Decorre, do acima referido, considerar Camões um ser glocal, termo que surge da combinação das palavras “global” e “local”, refletindo a interconexão entre as dinâmicas globais e as realidades locais. Roland Robertson (1992), um dos primeiros sociólogos a utilizar o termo globalização, argumentou que, longe de eliminar identidades locais, cria sinergias construtoras de novas formas de expressão cultural moldadas pelas influências globais e locais. Tal abordagem reconhece que, num mundo cada vez mais globalizado, as práticas e as identidades locais

não desaparecem, antes se transformam e se adaptam enquanto respondem às influências globais. Não há dúvida que se trata de um tema complexo porque alia a *empiria* à *episteme* enquanto coadjuvantes conectadas e permissivas do fazer mais básico ao de maior complexidade sociotecnológica nas esferas económica, cultural, política e ambiental.

Os estudos globais têm dado forte contribuição a esta abolição de fronteiras com o local demandando a harmonia e a reciprocidade de fecundação e valorização manifestos no conceito atrás referido, na senda do que afirma Edgar Morin (2023, p. 59): “a realidade global não intervém apenas nos territórios, na economia, na sociologia das nações, mas em cada um de nós individualmente. Por outras palavras, o mundo como mundo está presente em mim em todos os momentos da minha existência”. De facto, a glocalização configura-se solução às pressões globalizantes, viabilizando a incorporação do local no global de forma ímpar e contextualizada.

Na obra de Camões, são recorrentes os exemplos que ilustram as interações comerciais e as relações económicas entre os portugueses e as diversas culturas. No caso da Índia, destaca-se o comércio de especiarias, seda e outros produtos valiosos muitas vezes motivadores das expedições marítimas; já os muçulmanos exerceram como importantes intermediários no comércio entre Oriente e a Europa; enquanto os chineses viabilizaram a importação de produtos como a porcelana e a seda. Há, de resto, referência a reinos africanos e asiáticos como o Reino do Congo (Camões, 1980d, p. 158) e o Império de Mughal (Camões, 1980d, p. 225) possuidores de grande diversidade de produtos e riquezas alvo de trocas comerciais.

Mas a enfatização do impacto do comércio e da economia estende-se à expansão cultural e disseminação da língua nas terras e nos povos com quem os portugueses interagiam. Culturalmente, a glocalidade manifesta-se na forma como as culturas locais assimilam e reinterpretam influências externas. A música, a moda, as religiões e a gastro-

nomia são áreas onde essa troca é evidente. O poema épico *Os Lusíadas* é a primeira obra da literatura europeia a olhar para o Oriente e a sugerir uma nova versão do *Outro* também claramente assinalado nas célebres “Endechas a Bárbara Escrava” (Camões, 1980b, p. 95), enquanto declaração de amor por uma mulher negra que ofusca o estereótipo petrarquista. O episódio da chegada à Índia, a descrição geográfica, a elencagem dos reinos circundantes, das religiões, da sociedade, da arquitetura, do *modus vivendi* é a prova mais evidente da promoção da interculturalidade. Mantendo as culturas locais a sua identidade e singularidade, a convivência e troca de saberes entre os diferentes grupos, não só valoriza as especificidades culturais, como também fomenta a solidariedade e o respeito mútuo, promovendo a inclusão e a diversidade, e, assim, erigindo comunidades mais coesas e resilientes. A glocalidade torna-se, assim, em espaço de aprendizagens e transformações, onde a diversidade cultural é celebrada e integrada nas práticas quotidianas, fazendo reconhecer que soluções locais podem ter um impacto significativo no cenário global, tal como se denota nos contactos que os portugueses vão tendo com outros povos ao longo da viagem narrada em *Os Lusíadas*, bem como nas relações interpessoais de que a lírica dá conta.

Politicamente, a glocalidade desafia o sistema tradicional de governação em que decisões são tomadas em níveis centralizados. A consciência local sobre questões globais, como as desigualdades sociais, tem levado a um ativismo mais consistente e a soluções que consideram tanto as necessidades locais quanto os impactos globais. Ora Camões, e considerando a época que lhe coube viver, sendo sempre fiel a um poder mais centralizado, mostrou estar atento às especificidades da “grande máquina do Mundo” (Camões, 1980d, p. 328), a “Malaca por empório enobrecido, / Onde toda a província do Mar Grande / Suas mercadorias ricas mande.” (Camões 1980d, p. 340) ou ao “Japão, onde

nasce a prata fina, / Que ilustrada será co’ a lei divina” (Camões 1980d, p. 342), mas sempre em conexão com o torrão natal.

Se o Poeta é, naturalmente, alheio a conceitos como glocalidade e sustentabilidade, apenas discutidos no século XX, não o é a uma certa dinâmica pragmática que o fez, indiretamente embora, considerar problemas como a preservação da natureza –

Assi, depois, a descorada rosa,
Se reverdece, fica mais formosa;
Assi, depois do Inverno e seus rigores,
Se mostra a Primavera com mais flores.

(Camões, 1980c, p. 18)

ou “Mude-se, por meu dano, a Natureza” (Camões, 1980c, p. 112) – que exige soluções atinentes às especificidades locais, promovendo práticas que não atendam apenas a requisitos globais, mas que também respeitem e valorizem os ecossistemas e as comunidades locais, mesmo se, alegoricamente, conectassem com o mundo interior.

Cenário de emoções e metáfora de sentimentos, a natureza camoniana erige-se protagonista de uma poética ambiental, numa celebração mística e mítica que posterga a severidade antropomórfica da tradição judaico-cristã temente do panteísmo de Spinoza, assim sugerida pelo poeta: “[...] Se eu não te celebrar como mereces, / Cantando-te, se quer farei contigo / Doce nos casos tristes a memória.” (Camões, 1980d, p. 247), quando a contempla:

O murmurar das ondas excelente
Os pássaros excita, que, cantando,
Fazem o monte verde mais contente.
Tão claras vão as águas caminhando
Que, no fundo, as pedrinhas delicadas
Se podem, ua a ua, estar contando.

(Camões, 1980c, p. 76).

Este e muitos outros exemplos permitem provar que, se na obra camoniana não estão explícitas preocupações ecológicas inerentes à época atual, há um sistemático diálogo com os elementos valorizadores do ambiente que se pretende preservar. A referência a multímodas flores, árvores e frutos – cerca de cinquenta espécimes em *Os Lusíadas*, maioritariamente asiáticas e à volta de trinta e cinco europeias –, com relevância para as das margens do Mondego, que, sobretudo campesinas e decorativas com as respetivas flores, compa recem também na lírica; é esta natureza que também, claramente, indica a vivência do poeta no Ocidente e no Oriente, começando pelo início da sua formação em Coimbra até às longas viagens ao “novo reino” (Camões 1980d, p. 9), numa prova acabada da crença na sua notória ancestralidade, com subidos poderes medicinais, decorativos e alimentares relativamente aos animais e aos humanos, e que assim o serviam; destarte, dá voz a uma natureza silenciada e imerge-a num processo colaborativo, quase panteísta, com o ser humano numa reciprocidade de atenções e afetos:

Oh! grande e sumo bem da Natureza!
 Estranha subtileza de pintora,
 Que matiza, nua hora, de milcores
 O céu, a terra, as flores, monte e prado!

(Camões, 1980c, p. 13),

ou

Lei é da Natureza
 Mudar-se desta sorte o tempo leve:
 Suceder à beleza
 Da Primavera, o fruto; à calma, a neve;
 E tornar outra vez, por certo fio,
 Outono, Inverno, Primavera, Estio.

(Camões, 1980c, p. 110),

ou “Vejo o puro, suave e brando Tejo / Com côncavas barcas que, nadando, / Vão pondo em doce efeito o seu desejo;” (Camões, 1980c, p. 172), ou ainda “Das aves o lascivo movimento, / Que, em seus módulos versos ocupadas, / As asas dão ao doce pensamento;” (Camões, 1980c, p. 58).

O homem e o meio, imbricados e uníssonos, da superfície às entranhas, não podem deixar turvar “as águas deste rio”³, o planeta por metonímia.

Camões releva ainda que o glocal representa uma abordagem dinâmica e multifacetada, onde o local e o global não são vistos como opostos, mas como partes interdependentes de um mesmo sistema. Justamente, a topofilia presentifica-se na obra do vate quinhentista em referências aos povos, culturas e terras encontradas, em íntima conexão com os valores portugueses. Esta visão mais ampla revela uma sensibilidade para as complexidades da colonização e um respeito pelas terras que foram exploradas, num gesto de glocalização que faz estalar a epistemologia eurocêntrica, levando a considerar aquilo a que o sociólogo Anibal Quijano (2007) denominou decolonialidade, seja uma libertação epistémica, política e cultural do padrão europeu, bem como a aceitação das diferenças, reconhecendo que a ideia matricial do colonialismo gerou falsos paradigmas e traiu o conceito de modernidade.

Trata-se, na obra camonianiana, de uma essencial visão prospetiva auxiliar dos desafios contemporâneos, promotora de um desenvolvimento mais inclusivo, sustentável e culturalmente rico. Ao abraçar o glocal no século XVI, Camões amparou a construção de um futuro valorizador tanto da diversidade local quanto da solidariedade glo-

³ Expressão de um soneto cuja a atribuição da autoria a Camões não é consensual. Citada de memória.

bal, teoricamente demonstrados, já no século XXI, pelo antropólogo Arjun Appadurai (2004) ou pelo sociólogo Manuel Castells (2009) nas suas conceptualizações de homem universal.

ATUAL

Pensar a atualidade de Camões é relacioná-lo com a temporalidade verificando, com Heidegger (2009), que o “atual” se relaciona com o “ser-no-mundo”, em que a presença e a experiência imediata são fundamentais – “Vi, claramente visto, o lume vivo / [...] / Ver as nuvens, do mar com largo cano, / Sorver as altas águas do Oceano” (Camões 1980d, p. 159); é admitir a modernidade líquida do sociólogo Zygmunt Bauman (2005) e perceber como o “atual” está em constante e fluida mudança –

Mudam-se os tempos, mudam-se as vontades,
Muda-se o ser, muda-se a confiança;
Todo o mundo é composto de mudança,
Tomando sempre novas qualidades.

(Camões, 1980b, p. 209);

ou

Porque enfim, tudo passa;
Não sabe o Tempo ter firmeza em nada;
E a nossa vida escassa
Foge tão apressada,
Que quando se começa é acabada.

(Camões, 1980c, p. 130);

É aceitar com Marshall McLuhan e Quentin Fiore (1967) que o meio é a mensagem –

Vinde cá, meu tão certo secretário
Dos queixumes que sempre ando fazendo,
Papel, com quem a pena desafogo!
[...]
Não mais, canção, não mais; que irei falando,
Sem o sentir, mil anos. E, se acaso
Te culparem de larga e de pesada,
Não pode ser, lhe dize, limitada
A água do mar em pequeno vaso.

(Camões, 1980c, p. 247 e 254);

É finalmente ser-se cauto na senda do filósofo e sociólogo Theodor Adorno (2002) quando adverte que a cultura contemporânea muitas vezes reflete uma falta de crítica e uma aceitação passiva do que é apresentado como atual, levando à homogeneização de diferentes experiências –

Sem vergonha o não digo, que a razão
Dalgum não ser por versos excelente
É não se ver prezado o verso e rima,
Porque quem não sabe arte não na estima”

(Camões 1980d, p. 181).

Ser atual pode, enfim, ser entendido como a capacidade de se conectar e responder às dinâmicas e transformações do tempo presente.

A atualidade de Camões reside ainda na criação de mitos como o “Velho do Restelo” (Camões, 1980d) ou “Os doze de Inglaterra” (Camões, 1980d), na manifestação de sentimentos como o amor e a saudade, ou mesmo na invenção de adágios e anexins sistematicamente catapultados para atuais registos discursivos que vão do jocoso ao político. O seu já aludido amor pelo homem universal, logrando fazer a síntese entre o global e o local, descobre mais que um poeta, descobre um pensador que, profeticamente, anteviu a sociedade

atual. Por isso, quase desprezado em vida, lido euforicamente pelo regime monárquico, manipulado e aproveitado pelo Estado Novo e pelo PREC – de patriótico e reacionário a poeta de intervenção todos os epítetos lhe couberam – continua hoje, saído, por virtude de novas visões críticas que o retiraram de cegueira mítica, a mostrar o rumo aos portugueses num misto de exaltação e de exame de consciência na interpretação da História, alcançando uma simbologia em que a sociedade se revê.

Sendo de todos os tempos, atravessou séculos enquanto embaixador literário, ombreando-se com o italiano Dante Alighieri, o espanhol Miguel de Cervantes, o inglês William Shakespeare, o alemão Wolfgang Goethe ou o finlandês Elias Lönnrot. Foi imortalizado nas artes plásticas – Bordalo Pinheiro, António Carneiro, José Malhoa, Júlio Pomar ou Francisco Simões⁴ –, na música – Amália Rodrigues, José Mário Branco, José Afonso, Maria Bethânia ou Manuel Sobral Torres –, no cinema – Leitão de Barros, Paulo Rocha, Jorge Cramez, Michael Praveen ou Patrícia Couveiro – e na literatura – Miguel Torga, Vasco Graça Moura, Nuno Júdice, Manuel Alegre ou Gonçalo M. Tavares. Acresce o facto de, em 2024, ano de celebrações da efeméride, no domínio da ensaística, terem sido reeditadas obras de António José Saraiva, Jorge de Sena e Hélder Macedo e publicadas outras de monta como *Camões – Vida e Obra*, de Carlos Bobone, *Camões – uma antologia*, de Frederico Lourenço, ou *Fortuna, Caso, Tempo e Sorte. Uma biografia de Camões*, de Isabel Rio Novo, que consubstanciam uma fortuna crítica inigualável.

Concluo como comecei seguindo Régio (1993, p. 13): “O mar entrou por êle dentro e coube. [...]. Disso falam os seus versos, com palavras

⁴ O uso do retrato de Camões da autoria de Francisco Simões deve-se, justamente, à sugestão de juventude e atualidade.

eternas como as pirâmides” em toda uma obra atirada “aos homens como um agradecimento e uma acusação [...]. Louvado seja o seu Nome, agora e sempre”, pois sendo soldado a vida toda, partiu e ficou como poeta universal. Ele e a Pátria, de que pressagiou a morte, resistem e atravessam os tempos.

RECEBIDO: 16/05/2025

APROVADO: 27/06/2025

REFERÊNCIAS

- ADORNO, Theodor. *Kant's critique of pure reason*. Redwood City: Stanford University Press, 2002.
- APPADURAI, Arjun. *Dimensões culturais da globalização*. Lisboa: Teorema, 2004.
- BAUMAN, Zygmunt. *Liquid life*. Cambridge: Polity, 2005.
- CAMÕES, Luís de. *Autos e Cartas*. Edição Comemorativa do IV Centenário da Morte do Poeta. Lisboa: Editorial Verbo, 1980a.
- CAMÕES, Luís de. *Lírica I*. Edição Comemorativa do IV Centenário da Morte do Poeta. Lisboa: Editorial Verbo, 1980b.
- CAMÕES, Luís de. *Lírica II*. Edição Comemorativa do IV Centenário da Morte do Poeta. Lisboa: Editorial Verbo, 1980c.
- CAMÕES, Luís de. *Os Lusíadas*. Edição Comemorativa do IV Centenário da Morte do Poeta. Lisboa: Editorial Verbo, 1980d.
- CASTELLS, Manuel. *Communication power*. Oxford/New York: Oxford University Press, 2009.
- CRESSWELL, Tim. *Place: a short introduction*. Oxford: Blackwell Publishing Ltd., 2004.
- HEIDEGGER, Martin. *Ser e Tempo*. Petrópolis: Editora Vozes, 2009.
- IANNONE, Carlos Alberto; GOBBI, Márcia Valéria Zamboni; Junqueira, Renata Soares. (org.). *Sobre as naus da iniciação: estudos portugueses de literatura e história*. São Paulo: UNESP, 1998.
- MASSEY, Doreen. *Space, place, and gender*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1994.

MCLUHAN, Marchall; FIORE, Quentin. *The medium is the message: an inventory of effects*. Harmondsworth: Penguin, 1967.

MORIN, Edgar. *Pensar global - o homem e o seu universo*. Lisboa: Instituto Piaget, 2023.

PEREIRA, J. C. Seabra. Camões: Serão dadas na terra leis melhores. In: RITA, Annabela; PONCE DE LEÃO, Isabel; FRANCO, José Eduardo; REAL, Miguel. *História Global da Literatura Portuguesa*. Lisboa: Temas & Debates, 2024. p. 185-191.

PONCE DE LEÃO, Isabel. “Correm turvas as águas deste rio” (metagoge e preservação da natureza na poética camoniana). Revista *Fios das Letras - Camões 500 anos depois*, v. 1, n. 3., 2025. Disponível em: <https://periodicos.uea.edu.br/index.php/fiosdeletras/issue/view/252>. Acesso em: 12 ago. 2025.

PRESENÇA: fôlha de arte e crítica. 10 jun. 1928. (capa digitalizada). Disponível em: <https://am.uc.pt/bib-geral/item/64748>. Acesso em: 12 ago. 2025.

QUIJANO, Anibal. Colonialidad y clasificación social. In: CASTRO-GÓMEZ, Santiago; GROSFOGUEL, Ramón (ed.). *El giro decolonial. Reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global*. Bogotá: Siglo del Hombre Editores, 2007.

RÉGIO, José. Camões. *presença Fôlha de Arte e Crítica*, n. 13. Lisboa: Contexto, 1993.

ROBERTSON, Roland. *Globalization social theory and global culture*. London: Sage Publications Ltd, 1992.

SIMÕES, Francisco. [Sem título]. 1 desenho, pastel sobre papel. 2025.

TOYNBEE, Arnold et al. (1975). *L'histoire: Les grands mouvements de l'histoire à travers le temps, les civilisations, les religions*. Paris : Elsevier Séquoia, 1975.

TUAN, Yi-Fu. *Topofilia: um estudo da percepção, atitudes e valores do meio ambiente*. São Paulo: Difel, 1980.

MINICURRÍCULO

ISABEL PONCE DE LEÃO, Professora Catedrática da Faculdade de Ciências Humanas e Sociais da Universidade Fernando Pessoa, Porto, Portugal. Licenciada em Filologia Romântica pela Universidade de Coimbra, fez o 3.º ciclo de estudos em Teoria da Literatura e Literatura Comparada pela Faculdade de Filologia da Universidade de Santiago de Compostela e Doutorou-se em Literaturas Hispânicas pela mesma Universidade (doutoramento reconhecido pela Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, Portugal, com o número 1/98, com publicação no Diário da República nº 188 de 17/08/98). Agregação em 2009. É Formadora certificada na área e domínio Co46 Português / Português, concedido pelo Conselho Científico-Pedagógico de Educação Contínua, de acordo com o registo CCPFC / RFO-02956/97. Membro do Centro de Estudos Globais (CEG – U. Aberta), do Centro de Estudos de Comunicação e Sociedade (CECS – U. Minho), do Círculo de Estudos do Centralismo (CEC) e do INFAST; vogal do Conselho de Administração da Cooperativa Árvore e vice-presidente do Centro de Estudos Regianos. Como docente e investigadora colabora com outras instituições de ensino superior, em Portugal, América Latina, sobretudo Brasil, e vários países Europeus. Faz parte do conselho editorial e / ou científico de várias revistas, jornais e outras publicações e integra comissões científicas de colóquios, congressos e outros eventos, que também promove, bem como júris académicos e de prémios literários aos níveis nacional e internacional. A sua atividade estende-se à comunidade civil cooperando com diversas Câmaras Municipais, particularmente com a do Porto, onde foi deputada municipal e é, à data, Presidente da Comissão de Toponímia. Áreas de investigação: Jornalismo Cultural, Ecocrítica, Estudos Globais, Literatura Moderna e Contemporânea, Diálogos Artes / Ciências e Interartes. É autora de inúmeras publicações, particularmente nas três últimas áreas referenciadas. (cf. <https://www.cienciavitae.pt/portal/E314-D183-0B42>).

Sobre pintores, mortos e poetas – “Morte de Camões” de Domingos Sequeira

*On painters, death and poets – Domingos Sequeira’s
“Death of Camoes”*

Patricia D. Telles

CHAIA/Universidade de Évora e Museus e Monumentos de
Portugal E.P.E

DOI:

<https://doi.org/10.37508/rcl.2025.nEsp.a1411>

RESUMO

Em 1824, a “Morte de Camões”, do pintor Domingos António Sequeira, torna-se a primeira obra portuguesa a ser aceita no famoso *Salon* de Paris, na época o mais importante evento de arte do Ocidente. Neste início do Romantismo, o poeta já era conhecido em Paris, e outras telas de temas camonianos, divulgadas por elites lusófonas da capital francesa, tinham sido abordadas por pintores franceses. Bem recebida por estes, a tela é, contudo, um fracasso de público e termina por ser oferecida pelo pintor ao Imperador D. Pedro I e “desaparece” no Brasil. O artigo a seguir examina as circunstâncias da sua exposição e tenta analisar a sua recepção em França.

PALAVRAS-CHAVE: *Salon* de 1824; Domingos Sequeira; Iconografia camoniana; Pintura de História; Camões.

ABSTRACT

In 1824, Domingos António Sequeira’s “Death of Camões” became the first work of art by a Portuguese painter to be accepted at the famous Paris *Salon*, the most important artistic event in the West at that time. The poet was already known in Paris during the early stages of

Romanticism, thanks to Portuguese speaking elites living in there, and other paintings of camonian themes, had been taken up by French painters. Unfortunately, although well received by these colleagues, the painting was not a success among the general public and ended up being offered by the painter to Emperor D. Pedro I and “disappeared” in Brazil. This article aims to examine the circumstances of its exhibition at the Salon and to analyse the painting’s reception in France.

KEYWORDS: 1824 *Salon*; Domingos Sequeira; Iconography; History Painting; Camões.

A 19 de abril de 1824, morria aos 36 anos, no Império Otomano, o célebre poeta Lord Byron. Partira de Inglaterra para lutar pela independência da Grécia contra os turcos, e, embora causada pela doença, a sua morte trágica ecoava e ampliava a dimensão daquele que já era um dos faróis do Romantismo.

Não surpreende que, quando o *Salon* de Paris abrisse ao público, a 25 de agosto de 1824, os temas da morte e da poesia ecoassem pelas salas do Louvre, presentes em diversas das mais de 2.185 obras enumeradas no catálogo.

A morte sempre estivera presente no *Salon*, mas a nova situação política da França não mais favorecia o estoicismo romano enaltecido pela Revolução Francesa e pelo Império. Desapareciam, quase por completo, as mortes “estatais”, os sacrifícios “de Estado” ou “pelo Estado” (“pela Nação”, dir-se-ia), oferecidas a um público ainda sedento por devoção, numa era rápida e forçadamente secularizada, como *exemplum virtutis*. Pela teatralidade e o colorido, a morte na pintura dos anos 20 do Oitocentos parece contrariar, anedótica, qualquer laivo de sacralidade, afirmar-se em constante contraponto com o cadáver de Marat, que David retratara em 1793, a ecoar o corpo de Cristo.

Os *Salons* de 1824 e 1827 marcam o triunfo do movimento romântico, suplantando o neoclassicismo da escola de David, que começaria a declinar com a queda do regime bonapartista e parece naufragar no *Salon* de 1819 quando Géricault exibe a “*Radeau de la Méduse*” que o tornou famoso.

Mesmo artistas mais “bem-comportados”, em vez de temas da Antiguidade clássica, buscavam agora inspiração na Idade Media e no Renascimento, realizando produções onde se incarnavam a nostalgia, o sentido do sagrado, e um certo “lirismo político” a ecoar as perturbações políticas contemporâneas (Augustynowicz, 2020, p. 39-40).

Neste vasto movimento, impactado por “um sentimento de inquietação provocado pela consciência aguda de uma aceleração da história e de uma perda de evidência do curso do tempo” insere-se uma “dignificação da literatura profana” (Gauvard e Sirinelli, 2015, p. 624 *apud* Augustynowicz, 2020, p. 40). Tais aspectos ajudam a explicar o grande interesse parisiense, na década de 1820, pela epopeia *Os Lusíadas*.

Embora já conhecida em França há quase um século¹, a grande obra de Camões fora recentemente dignificada pela magnífica edi-

¹ Apesar da sua publicação em Portugal, *Os Lusíadas* foram rapidamente traduzidos para o francês, no entanto, a primeira tradução completa surge pela mão de Louis-Adrien Duperron de Castera em 1735, editada em Amsterdão: *La Lusiade du Camoens, poeme héroïque, sur la découverte des Indes Orientales*. Reeditada em 1768 em Paris, foi seguida por outra tradução em 1776 por La Harpe. Esta tradução foi reeditada em 1813 e, mesmo após receber duras críticas de António de Araújo de Azevedo, mais tarde Conde da Barca, reeditada novamente em 1820. Seria a única disponível em França durante o período em causa. Em 1825, surge finalmente outra tradução, por Jean Baptiste Joseph Millié (1772-1826), à qual voltaremos, e em 1842 outra por François Ragon (1792-1872) – esta última, a primeira em versos. Cabe lembrar, contudo, que já em 1723 Antoine Houdar de

ção publicada em Paris em 1817, em português, pelo Morgado de Mateus, D. José Maria de Souza Botelho (1758-1825). Este contratara para ilustrá-la artistas franceses da maior importância, coordenados pelo pintor François Gérard (1770-1837) – entre os quais Alexandre-Evariste Fragonard (1780-1850), e o gravador Raphael Urbain Massard (1775-1843) –, e distribuíra seus 210 exemplares por casas reais europeias, bibliotecas, institutos científicos, notáveis e amigos² numa clara estratégia promocional *avant-la-lettre* da cultura portuguesa.

A edição monumental d’*Os Lusíadas* impressionava mesmo aqueles sem conhecimento da Língua Portuguesa. A partir de 1817, a figura de Camões, a ornar a página de guarda, altivo, de armadura, mas cego de um olho, terá tocado a imaginação dos franceses³. Após as traduções anteriores, com todos os seus defeitos, revelava-se finalmente a obra-prima de 1572 como exemplo de “literatura profana” e renascentista, exótica pela temática e pela redação.

Uma verdadeira “moda camonianiana” começa então a imperar, atingida pelas elites lusófonas em Paris: partindo da literatura, para as artes plásticas e para a música, onde o compositor João Domingos Bomtempo (1775-1842) escreve o *Réquiem à memória de Camões* publicado em 1819.

Mas não bastava uma versão “oficial” da vida de Camões, oferecida na edição do Morgado. No mesmo ano de 1824, Ferdinand Denis pu-

La Motte abordara a história de Inês de Castro na tragédia homónima, provavelmente baseado na *Histoire de Pierre de Portugal* do abade Desfontaines, de 1722.

² J. B. J. Millié basear-se-á no texto desta edição de *Os Lusíadas* para a sua tradução de 1825, que publica com uma dedicatória ao Morgado de Mateus, D. José Maria de Souza Botelho, com o qual colaborara. Esta tradução seria reeditada nove vezes durante o século XIX com pequenas modificações (Faria, 2017, p. 209).

³ Sobre as origens iconográficas da imagem de Camões, ver Raquel Henriques da Silva (2024, p. 10-31).

blicava a sua própria versão da vida do poeta, o seu *Camöens et Jozé Índio* inserido no volume *Scènes de la Nature sous les Tropiques et de Leur Influence sur la Poésie, suivies de Camöens et Jozé Índio*, cuja vinheta, desenhada pelo jovem Louis Charles Arsène (1790-1855)⁴, representa nada menos que a trágica morte do poeta.

Ferdinand Denis deixou nome no Brasil, mas quase não é lembrado em Portugal. Contudo, é mais um membro do grupo de franceses, próximos às elites intelectuais e diplomáticas portuguesas e (desde a independência em 1822) brasileiras, empregadas, após a queda de Napoleão, naquilo que poderíamos chamar de primeira campanha sistemática de valorização cultural luso-brasileira na Europa.

Houve outra, sob D. João V, centrada na Roma papal e mergulhada em controvérsias, mas a tragédia de 1755 apagara os esforços portugueses de afirmação europeia, soterrados, como outros tesouros, nas ruínas do terremoto.

Em países como Itália, França e Inglaterra, esse tipo de estratégia sempre foi de tal modo prevalente que nem sequer merece menção; cada um por sua vez e a seu modo construiu, dominou ou abriu o seu nicho na cultura ocidental. *Cela va de soi*. Contudo, depois dos Descobrimentos, essa não parece ter sido uma forte preocupação portuguesa. É, curiosamente, com o país partido em dois, com um rei além-mar, e metrópole e colónia invertidas, que se afirma entre os nossos exilados mais cosmopolitas essa preocupação de aceitação intelectual pela “Europa”, essa vontade de um “lugar ao sol” – o que, no entendimento das duas gerações anteriores à que nos ocupa, ape-

⁴ O pintor Louis Charles Arsène estreou no *Salon* de 1822, mas nunca obteve grande sucesso. Frequentava a casa da família Denis pelo menos desde 1816, e Ferdinand manteve-se em contato com ele, por correspondência, durante a sua estada no Brasil (Bourdon, 1957, p. 12-17).

nas Roma poderia outorgar. No décimo nono século que se abria, era Paris a nova Roma da cultura europeia, e tal continuaria a ser até à *Belle Époque*.

Assim, algures no período que se estende entre a elevação do Brasil a Reino Unido com Portugal e Algarves (1815), e o prenúncio das Guerras Liberais (1828), é em Paris onde Portugal tenta novamente conquistar um espaço de respeito para a sua cultura.

Já tivemos a ocasião de escrever sobre alguns membros desse grupo heterogéneo de “embaixadores culturais” ativos na promoção da cultura lusófona (Telles, 2017). Basta aqui relembrar que eram em maioria antigos estudantes em Coimbra, diversos deles diplomatas, dois poetas e um cientista. Este, o Abade Correia da Serra (1751-1823), falecera em 1823, mas deixara contatos em Paris como frequentador e membro correspondente do *Institut de France*, antes de ser enviado a Washington como representante diplomático. Entre os diplomatas de carreira, já mencionamos D. José Maria de Souza Botelho, o Morgado de Mateus (1758-1825), casado desde 1802 com a escritora francesa Adelaide de Flahaut (1761-1836), conhecida como “Mme de Souza”, que regera um importante *salon* literário, fora amante de Talleyrand, e Vigée Lebrun retratara. Destaca-se também o 6º Marquês de Marialva, embaixador de Portugal em França, D. Pedro José Joaquim Vito de Menezes Coutinho (1775-1823) precocemente falecido em novembro de 1823, logo após ter recebido o pintor Domingos Sequeira, que ainda levou para passear no Louvre. Substitui-o, após a sua morte inesperada, o cavaleiro Francisco José Maria de Brito (1761-1825), dito “cavaleiro Brito”, secretário de embaixada, amigo e companheiro por muitos anos de António de Araújo de Azevedo (já então elevado a Conde da Barca, e ministro dos negócios estrangeiros na corte exilada no Brasil).

Entre agosto e novembro de 1818, reunidos em casa de Marialva, o grupo se empenhou em erigir um monumento a Camões (ideia do

Montepio Literário), para o qual pensavam contratar ninguém menos que o grande escultor Canova. Infelizmente, em janeiro de 1819 ainda não tinham conseguido levantar o dinheiro necessário, mesmo após as contribuições de Marialva, Brito e do Conde de Funchal, embaixador em Roma. A ideia não foi adiante (Telles, 2017, p. 139).

Fora dessas reuniões, apenas porque que ainda residia em Lisboa, o poeta baiano Domingos Borges de Barros (1780-1855) também fazia parte desse grupo de conhecidos. Português até 1822, amigo a Alcipe, seria nomeado pelo novo Imperador do Brasil o seu representante na corte francesa. Chega a Paris no ano da independência, mas só consegue assumir a nova embaixada em 1825, aquando do reconhecimento do país pelas outras potências.

Outro poeta amigo de Alcipe membro de nosso grupo de elites lusófonas em Paris fora Francisco Manuel do Nascimento (1734-1819), mais conhecido como Filinto Elísio, cujo túmulo no Père Lachaise seria erguido às custas do mesmo grupo. Fora exilado de Portugal desde finais do século XVIII, mas protegido por Araújo de Azevedo, Brito e logo Marialva (Telles, 2017). Tradutor de La Fontaine e de Chateaubriand⁵, fora também professor de português, língua que ensinou ao jovem... Ferdinand Denis.

E aqui estamos de volta a 1824, quando este publica *Camöens et Jozé Índio* – e, a seguir, por três vezes, acusa Almeida Garrett de plágio. A primeira em 1825, a propósito do seu *Camões*. Em 1826, por supostamente ter-se apropriado de ideias e partes do seu *Résumé de l'histoire littéraire du Portugal* para o *Bosquejo da história da poesia e língua portuguesa*, e novamente em 1844 a propósito de *Frei Luís de*

⁵ De Chateaubriand (1768-1848) traduziu *Os martyres, ou triumpho da religião christan*, publicado em 1819, dedicado a António de Araújo de Azevedo, conde da Barca.

Souza, que Denis afirmava basear-se no seu conto *Luís de Sousa* de 1835⁶...

A posterior canonização de Garrett pela historiografia liberal (Silveira e Sousa, 2024) talvez ajude a explicar o apagamento, em Portugal, da memória desse intelectual que tanto trabalhou para a divulgação em França da nossa cultura⁷. Justifique-se ou não o que alegava, Ferdinand Denis merece o seu lugar no grupo. É um dos mais empenhados na divulgação em Paris de uma cultura lusa que ainda se vê como portuguesa. Como dissemos, em finais de 1823, serão eles, os seus contatos e amigos, que recebem Domingos António Sequeira (1768-1837), recém-chegado de Lisboa.

Dificilmente compreendemos hoje a importância de um pintor português ser aceite para mostrar o seu trabalho no *Salon* de Paris, entre “as principais produções de artistas vivos”⁸, mas foi exatamente isso que aconteceu, pela primeira vez, em 1824.

A iniciar o seu longo exílio voluntário, Sequeira terá contado com o apoio do conde Auguste de Forbin (1777-1841), pintor e, há 7 anos, Diretor Geral dos Museus Reais⁹, que conhecera em Portugal, du-

⁶ Mais sobre Ferdinand Denis em Protásio (2020).

⁷ Curiosamente, nem os estudos mais recentes sobre Garrett e a “morte de Camões” parecem mencionar Ferdinand Denis e a existência da obra “José Índio” (Silveira e Sousa, 2024).

⁸ Os catálogos dos *Salons* publicados por C. P. Landon, inclusive o de 1824, apresentam-se com o subtítulo de *Recueil des principales productions des artistes vivants exposées au Salon du Louvre*.

⁹ Nobre de província, Forbin perdeu o pai e o tio executados em 1793. Recolhido pelo pintor Boissieu, como ele morador de Lyon, foi para Aix-en-Provence onde continuou a estudar pintura com o paisagista Jean Antoine Constantin (1756-1844), e tornou-se amigo de outro de seus alunos, François Marius Granet (1775-1849). Decidido a viver do seu talento, foi para Paris, seguido por Granet.

rante as Invasões Francesas, a acompanhar o exército de Junot. É certo que o reencontrara em Paris, aonde chegou no início de outubro de 1823.

Mas o português estava longe de ser o único a dedicar uma tela no *Salon* às temáticas abordadas pelo Vate português. A figura de Inês de Castro há muito chamava a atenção. No mesmo *Salon* de 1824, não longe da “Morte de Camões” de Sequeira, a pintora Eugénie Servières (1786-1855) mostrava uma tela pintada em 1822 que representava Inês com os filhos aos pés do rei de Portugal; foi gravada para um dos catálogos do *Salon* e comprada pelo Estado (Vergnette, 2014, p. 175)¹⁰. Os amores de Pedro e Inês inspiravam obras francesas pelo menos desde 1812, inclusive uma tela da autoria de Forbin¹¹. E não encantava apenas aos pintores: a escritora Mme de Genlis publicara uma *Inez de Castro*, em 1817, e entre 1816 e 1822 o jovem Victor Hugo

Lá, estudou nos ateliers de Demarne (1752-1829) e de David (1748-1825), que o encorajou. Casou-se em 1799 com uma herdeira rica, filha do Conde de Dortan, com a qual teve duas filhas. Foi diversas vezes à Itália, onde, em 1803, tornou-se amante da Princesa Borghese, irmã de Napoleão, que o empregou na sua corte. Em 1807, o imperador afastou-o, e obrigou-o a servir no exército até 1809. Participou da invasão de Portugal no exército de Junot. Com a queda do Império, foi eleito membro da Academia de Belas Artes, em abril de 1816, e, em junho, diretor dos Museus reais em substituição a Vivant Denon (Angrand, 1972, p. 12-14), primeiro diretor do Museu do Louvre. Note-se que a organização do *Salon* estava sob a sua égide.

¹⁰Atualmente conhecida como “A Súplica de Inês de Castro”, a tela encontra-se no Palácio de Versailles (Vergnette, 2014, p. 175). Embora na base de dados Joconde (Ines [...], 2023) se afirme que figurou no *Salon* de 1822, e de facto esteja assinada e datada daquele ano, está reproduzida em gravura no catálogo do *Salon* de 1824, o que confirma a sua participação naquele ano. Foi adquirida pelo Estado francês em 1825.

¹¹A tela representava a exumação do corpo de D. Inês; atualmente em paradeiro desconhecido, teria sido comprada pela imperatriz Josefina.

ocupou-se em escrever uma peça homónima, que não terá sido representada¹². Em 1819, Forbin pintou novamente o tema, noutra pintura ou versão, que conhecemos apenas por uma litografia (Briat-Philippe, 2014, p. 73).

Ora, na tela apresentada por Sequeira no *Salon de 1824*, é do próprio Camões “histórico” que se trata, um “homem atormentado pelo destino e as circunstâncias da sua vida conturbada” que, como tal, se adapta “ao ideal do homem romântico” (Faria, 2017, p. 211).

Mas a figura do poeta também já chamara a atenção daqueles que os contemporâneos ainda chamavam “pintores de tipo shakespeareano”, antes de serem apelidados “românticos” (Chenique, 2023, p. 160). Em 1822, Horace Vernet (1789-1863) pintara um *Le Camões sauvant ses manuscrits du naufrage*, que mostrara ao público numa exposição privada, naquele ano, no seu ateliê (Bajou, 2023, p. 138, 414 n.22, 420 n. 55). O fato de que seria gravado por Lefevre e Nyon, como *Le Camoens appuyé sur les débris d'un vaisseau*, comprova o sucesso da obra¹³.

Na mesma exposição em que Sequeira mostrava a sua “Morte de Camões”, encontrava-se outra versão do mesmo naufrágio, desta vez por Henry Serrur (1794-1876), que expôs *Le Camoens appuié sur*

¹²Sobre o assunto ver Le Dauphin (c2025).

¹³Atualmente a tela *Camoens dans un naufrage sauve le manuscrit des Lusiades* pertence ao Musée d’Art et d’Histoire Baron Gérard, em Bayeux, cujas coleções de pintura oitocentista derivam de uma doação à cidade de Henri Alexandre Gérard (1818-1903), sobrinho e único herdeiro do pintor François Gérard, ao qual voltaremos por ter sido uma das únicas vozes do meio intelectual parisiense a perceber a ousadia e o *pathos* da pintura de Sequeira (Costa, 1941, p. 13 *apud* Silva, 2024, p. 16). É plausível que a tela do poeta naufrago por Vernet tenha pertencido a este pintor. Existe ainda uma cópia ou segunda versão do mesmo trabalho, numa coleção particular – o que reforça a ideia que terá tido sucesso.

les débris d'un bateau – gravado por Étienne Achille Réveil para ilustrar um dos muitos catálogos do certame. No quadro, o poeta, apoiado num rochedo banhado por ondas furiosas, ergue aos céus o manuscrito do poema, enquanto, no primeiro plano, um mastro quebrado e, curiosamente, um par de pés descalços, provavelmente de um marinheiro infeliz devorado pelo mar, evocam o desastre do qual acabava de escapar... A pose heroica do poeta inspira-se fortemente na que o artista usara para a sua morte de *Ajax*, exposta em 1820¹⁴.

Não era a primeira vez que este pintor abordava mortes de desventurados: em 1821, pintara uma *Mort de Mazet*¹⁵ representando o falecimento em Barcelona, de febre amarela, do jovem médico francês André Mazet (1793-1821), pouco depois de publicar um livro sobre a mesma epidemia em Cádis¹⁶.

Mas, então, como explicar a rejeição pelo público e pela crítica da obra de Sequeira? O pintor optou por despir a morte do poeta do elemento exótico e aventuroso que tanto agradava, optando pelo trágico desnudar da miséria de um velho. Buscava sobressair entre os seus pares, ele próprio o escreve, mas não pela polêmica – evita conscientemente toda algazarra visual que habitualmente vestia as mortes trágicas nos anos 20 de 1800. Talvez Sequeira sobrevalorizasse o conhecimento pictórico do público parisiense. Fez uma obra de pintura, para pintores – e parece terem sido pintores, os únicos a reconhecer o seu valor. Como escreve na sua correspondência ao cunhado, citada por Raquel Henriques da Silva:

¹⁴Atualmente no Palais des Beaux Arts, em Lille.

¹⁵Atualmente no museu de Cambrai

¹⁶Ver Pariset e Mazet (1820).

(...) acabei o quadro de Camões que eh de 40 polegadas de alto e de 48 de largo e enviei-o logo para o grande palácio do Louvre para a exposição; foi recebido com muitos elogios tanto dos Diretores como dos primeiros talentos (que os há aqui de mão cheia). Ora como eu visse e observasse que aqui em geral os pintores Franceses apuram-se muito no brilhantismo das cores, propus-me, para fazer algum destaque deles, fazer um painel tétrico e um sujeito triste ao lume de uma candeia, para só fazer ver o efeito óptico e expressão, do que resultou que o Barão de Gérard que é primeiro pintor do Rei de França, e na minha opinião da Europa, quando o convidei a vir vê-lo disse: ‘Verdadeiramente vejo no vosso painel que vos sois um pintor consumado desde os pés até a cabeça, e o vosso painel é feito para os grandes artistas mais do que para o vulgo e dilitantes que amam só o bonito [...]’(Costa, 1941, p. 31 *apud* Silva, 2024, p. 16).

Como acima mencionamos, François Gérard (1770-1837) fora chamado pelo Morgado de Mateus a coordenar a parte artística da edição monumental d’*Os Lusíadas*, e o pintor chegou a retratar, de perfil, o nobre português¹⁷. Conhecia de perto as elites “camonianas” luso-parisienses e, sempre cortesão, não lhe interessava desagrurar a ninguém. Assim sendo, é curioso constatar que Gérard parece ter sido sincero, não apenas nos seus elogios a Sequeira, mas ao prever a crítica feroz de que o quadro seria alvo por parte de “diletantes”, como Stendhal, para quem a “Morte de Camões” era simplesmente “a mais detestável peça que entrou este ano no Salão” (*apud* Silva, 2024, p. 15).

Apelidado “pintor de reis e rei dos pintores”, barão desde 1819, Gérard sobrevivera à Revolução, ao Império, e à Restauração: sabia

¹⁷Não sabemos se existe uma tela, mas o desenho que deu origem a uma gravura encontra-se em Portugal.

como poucos “ler” o seu público. Deixa explícito não apenas o quanto aprecia a obra de um pintor *consumado desde os pés até a cabeça*, mas o facto de que, segundo ele, o quadro não teria o sucesso devido, por exigir demais do “vulgo” e dos “diletantes”...

Quem seriam os outros “Diretores e melhores talentos” que, segundo Sequeira, elogiaram o quadro? Um deles foi necessariamente Auguste de Forbin, Diretor Geral dos Museus Reais. Provavelmente devemos incluir Alphonse de Cailleux (1788-1876), secretário geral dos Museus Régios, e também pintor, próximo aos românticos.¹⁸ Na tela de François Heim *Carlos X distribui as recompensas aos artistas do Salon de 1824*, aparece retratado ao lado de Forbin. Seria diretor adjunto do Louvre a partir de 1836, e viria a substituir Forbin na Direção Geral das Belas Artes a partir de 1841¹⁹. Quanto aos outros, Xavier da Costa (1922), citando Raczynski, enumera: os pintores Vernet (provavelmente Horace Vernet, a quem, como vimos, o tema interessava) e François Marius Granet, (1775-1849), amigo de Forbin desde a juventude. Este último, aluno de David, e retornara em 1819 de uma longa estada em Roma, onde conhecera Ingres, que o retratara.

¹⁸“Achille-Alexandre-Alphonse de Cailloux, dit de Cailleux (1788-1876), officier de l'état-major du général Lauriston, fut nommé par celui-ci, devenu ministre de la Mason du Roi en 1820, secrétaire général des Musées. Cette année-là, avec Nodier, le baron Taylor et le peintre Eugène Isabey, il avait fait un déplacement en Normandie pour préparer le premier volume des *Voyages pittoresques de l'ancienne France*. Il avait également contribué, avec Taylor, à faire nommer Charles [Nodier] à ‘Arsenal [...]’” (Letessier, 1986, p. 292, nota 15). Cailleux era também desenhista; em carta a Alphonse de Lamartine datada de 28 de janeiro de 1825, Charles Nodier menciona que era “secrétaire général des musées royaux” e descreve-o como “[...] mon ami Alphonse de Cailleux [est] une émanation de ma pensée, une partie de moi-même [...]” (Letessier, 1986, p. 293).

¹⁹François (2007). cf. Société nationale des antiquaires de France, Archives nationales, 36AS/51 “Cote LH/407/15” (archive), base Léonore, ministère français de la Culture.

São nomes tão ilustres que em 1922, o pragmático e cuidadoso Xavier da Costa especificou não ter encontrado qualquer fonte que comprovasse o seu interesse pelo quadro português – mas, pela mesma razão, deixou em dúvida até os louvores de Gérard (Costa, 1922, p. 29), mais tarde efetivamente encontrados na correspondência de Sequeira.

Podemos ir, acredito, um pouco mais além, e deixar em aberto a possibilidade de ainda encontrarmos provas que estes pintores realmente elogiaram a obra do colega português.

Como escreve Raquel Henriques da Silva a “Morte de Camões” exposta em 1824 é “uma marca incontornável do início do romantismo na cultura portuguesa” (Silva, 2024, p. 15). Nasceu no exílio, em Paris, não apenas do conhecimento da produção pictórica e dos interesses de seus pares franceses, mas da perfeita percepção por Sequeira das grandes correntes estéticas e intelectuais que irrompiam na Europa. Pecou, talvez, exatamente por isso. Ao buscar a aceitação de pintores que pôde admirar, Sequeira elaborou uma obra para “grandes artistas” – voltando as costas para o pior dos críticos: o público, massa genérica de espectadores e “diletantes”, alguns dos quais se afirmavam pelos jornais, em julgamentos perentórios que hoje tendemos a reproduzir. Sequeira recebeu uma entre as muitas recompensas do *Salon*, mas a tela, incompreendida pela massa, mesmo não o sendo por seus pares, não foi adquirida nem pelo Estado francês, como era de praxe para muitas obras destacadas no *Salon*.

Não antes de a pintar, mas sim depois: em busca de refúgio para uma obra que reconhecia ser importante, Sequeira ofereceu-a ao imperador do Brasil, por intermédio do seu representante diplomático em Paris, o seu amigo Domingos Borges de Barros. Sabia que poderia contar com o apoio do brasileiro, pois além de recebê-lo e festejá-lo em sua própria casa, o futuro Visconde da Pedra Branca adquirira no *Salon* a segunda tela que expôs, o *Descanso na fuga para o Egito*,

que ecoa obras contemporâneas como as de Marguerite Gérard, e ainda se fez retratar com a família, no ano seguinte, em tamanho natural, um gesto que não apenas demonstra a sua admiração ao pintor, mas visava também provavelmente ajudá-lo financeiramente (Telles, 2014).

Tenha tido ou não Sequeira uma intenção alegórica com a “morte de Camões”, o destino final da obra, deixada no Paço de São Cristóvão²⁰ por D. Pedro I quando este retornou a Portugal, e a seguir “desaparecida no Brasil”, acabou por reforçar a sua leitura como um comentário dolorido sobre a independência daquele reino, como segunda “morte” do império português.

A nós, que acreditamos que a Princesa de Joinville a tenha trazido para a Europa, cabe esperar que a tela não tenha sucumbido nas revoluções do século XIX, e se possível encontrá-la. Contribuiria para um melhor conhecimento da fase parisiense de Sequeira, cujo trabalho ainda tanto tem a dizer-nos. Pois, ao contrário de todos nós, ao contrário de países e impérios, poetas e pintores nunca morrem.

RECEBIDO: 14/08/2025

APROVADO: 17/08/2025

²⁰ Uma aguarela de autoria de François Philippe d'Orléans (1818-1900), Príncipe de Joinville, retratando o interior dos aposentos da sua futura mulher, D. Francisca, filha de D. Pedro I, comprova a sua presença no Rio de Janeiro em 1843. A obra, atualmente no Castelo d'Eu (Museu Louis Philippe), inclui, em poucos centímetros, a única representação que nos resta da “Morte de Camões” concluída. A sua pequena dimensão impede uma análise formal de como seria o quadro, mas a sua qualidade pode ser julgada pelos magníficos desenhos preparatórios, hoje no acervo do Museu Nacional de Arte Antiga, em Lisboa.

REFERÊNCIAS

- ANGRAND, Pierre. *Le comte de Forbin et le Louvre en 1819*. Lausanne-Paris: La bibliothèque des arts, 1972.
- AUGUSTYNOWICZ, Remy. *Les représentations des guerres de religion à travers la peinture d'histoire du XIX^e siècle*. 2020. Dissertação (Mestrado em História, Civilização e Patrimônio) – Université de Picardie Jules Verne, Sciences de l'Homme et Société. França, 2020. Disponível em: <https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-03126885v1/file/Mémoire%20Remy%20AUGUSTYNOWICZ.pdf>. Acesso em: 02 set. 2025.
- BAJOU, Valérie (org.) *Horace Vernet (1789-1863)* (catálogo de exposição). Château de Versailles et éditions Faton, 2023.
- BOURDON, Léon. *Lettres familiaires et Fragment du Journal Intime de Ferdinand Denis à Bahia (1816-1819)*. Coimbra: Coimbra editora, 1957.
- BRIAT-PHILIPPE, Magali. ‘Vous qui voyez la lumière, vous souvenez-vous?’ La représentation des tombeaux dans la peinture du premier tiers du XIX^e siècle. In: BRIAT-PHILIPPE, Magali. *L'invention du passé – gothique mon amour (1802-1830)*, tome I. Bourg-en-Bresse: Monastère de Brou et éditions Hazan, 2014. p. 73
- CHENIQUE, Bruno. *Salon de 1824: Revue de la garnison de Paris et de la garde royale passe au Champ-de-Mars ou les affres du Juste-Milieu*. In: BAJOU, Valérie (org.) *Horace Vernet (1789-1863)* (catálogo de exposição). Château de Versailles et éditions Faton, 2023.
- COSTA, Luiz Xavier. *A morte de Camões – quadro do pintor Domingos António Sequeira*. Lisboa; 1922
- DENIS, Ferdinand. *Scènes de la Nature sous les Tropiques et de Leur Influence sur la Poésie, suivies de Camöens et Jozé Índio*. Paris: Louis Janet, 1824.
- Explication des ouvrages de peinture, sculpture, gravure, lithographie et architecture des artistes vivans [sic], exposés au Musée Royal des Arts, le 25 Aout 1824*. Paris: C. Ballard, 1824.
- FARIA, Dominique. Le travail du traducteur par lui-même au dix-neuvième siècle. *Trans. Revista de Traductología*, n. 21, p. 207-218, 2017.
- FRANÇOIS, Martine. CAILLEUX Alphonse de, Alphonse Achille, vicomte dit Cailloux dit Cailleux. (2007) *Comité des travaux historiques et scientifiques/ Institut rattaché à l'École nationale des chartes*, França, 24

abr. 2077. Disponível em: <https://cths.fr/an/savant.php?id=1109#>. Acesso em: 8 jun. 2025.

GAUVARD, Claude; SIRINELLI, Jean-François. *Dictionnaire de l'historien*. Paris : PUF, 2015.

INES de Castro, avec ses enfants, aux pieds d'alphonse iv, roi du Portugal, pour obtenir la grace de Don Pedro, son mari.1335. *Ministère de la Culture*, França, 15 nov. 2023. Disponível em: <https://pop.culture.gouv.fr/notice/joconde/oooPEo12356>. Acesso em: 2 set. 2025.

LE DAUPHIN, Loïc. Inez de Castro, approche succincte. *Maisons Victor Hugo*, Paris, c2025. Disponível em: https://victorhugoressources.paris.fr/inez-de-castro-approche-succincte#_ftnref1. Acesso em: 2 set. 2025.

LETESSIER, Fernand. Alphonse de Lamartine a Charles Nodier. *Bulletin de l'Association Guillaume Budé*, n 3, p. 285-311, out. 1986. Disponível em: https://www.persee.fr/doc/bude_0004-5527_1986_num_1_3_1309. Acesso em: 2 set. 2025.

MASSONNAUD, Dominique. *Le nu moderne au Salon (1799-1853), revue de presse*. Grenoble: UGA éditions, 2005.

PARISET, Etienne; MAZET, André. *Observations sur la fièvre jaune, faites à Cadix, en 1819*, Paris: Audot, 1820.

PROTÁSIO, Daniel Estudante. DENIS, Jean Ferdinand (Paris, 1798 - Paris, 1890). *Dicionário de Historiadores Portugueses, da Academia das Sciencias ao Estado Novo*, Portugal, 2020. Disponível em https://dichp.bnportugal.gov.pt/imagens/denis_eng.pdf. Acesso em: 31 maio 2025.

SILVA, Raquel Henriques da. “Camões no leito de morte” com um prologo sobre a “Vera efigie”. In: MUSEU NACIONAL DE ARTE ANTIGA. *Épico e Trágico, Camões e os românticos*. Lisboa: Museus e Monumentos de Portugal e.p.e. e Museu Nacional de Arte Antiga, 2024. p. 10-31.

SILVEIRA E SOUSA, Paulo. Garrett, Sequeira e a sombra de Camões. In: MUSEU NACIONAL DE ARTE ANTIGA. *Épico e Trágico, Camões e os românticos*. Lisboa: Museus e Monumentos de Portugal e.p.e. e Museu Nacional de Arte Antiga, 2024. p. 54-60.

STENDHAL. *Salon de 1824*. In: STENDHAL. *Mélanges d'art et de littérature*. Paris: Michel Levy, 1867.

TELLES, Patrícia D. *O cavaleiro Brito e o Conde da Barca: dois diplomatas portugueses e a “missão francesa” de 1816 ao Brasil*. Lisboa: Sistema Solar, 2017.

TELLES, Patrícia. Brasil e Portugal à sombra de Saint Sulpice: o “retrato dos Viscondes da Pedra Branca com a sua filha” por Domingos António Sequeira. In: VALE, Arthur; DAZZI, Camila; PORTELLA, Isabel (org.). *Oitocentos, tomo III*. Rio de Janeiro: CEFET/RJ, 2014. p. 412-423.

TOURNEUX, Maurice. *Bibliographie des Salons 1801-1870*. Paris: Jean Schemit, 1919.

VERGNETTE, François de. 10.18 Pierre-Charles Comte (1823-1895) Le couronnement d'Ines de Castro en 1361, 1849 (notice). In: BANN, Stephen; PACCOUD, Stéphane (ed.). *L'invention du passé – histoires de cœur et d'épée en Europe, 1802-1830*, tome II. Bourg-en-Bresse: Monastère de Brou et éditions Hazan, 2014. p. 175.

MINICURRÍCULO

PATRICIA D. TELLES é Doutora em História da Arte (Universidade de Évora 2015), com Pós-Doutorado pela Universidade de Coimbra (CEAA-CP). Tem Mestrado em *Arts Administration* (Columbia University, NY, 1996) e Pós-Graduação em História da Arte e Arquitetura no Brasil (PUC/Rio, 1992). Premiada pela *Association of Historians of Nineteenth Century Art* (AHNCA) em 2011, e em 2016, pela Associação das Universidades de Língua Portuguesa (AULP), especializou-se em pintura de finais do século XVIII e início do XIX, sobretudo retratos, relações culturais e mercado de arte. Entre as suas publicações, destaca-se o livro *O Cavaleiro Brito e o Conde da Barca: dois diplomatas portugueses e a “missão francesa” de 1816 ao Brasil* (2017). Investigadora no CHAIA/UE, é professora convidada na Universidade de Évora e Coordenadora de Circulação na Museus e Monumentos de Portugal E.P.E.

Bordalo Pinheiro e Luís de Camões: contributos para a criação de um símbolo nacional

*Bordalo Pinheiro and Luís de Camões: contributions to the
creation of a national symbol*

João Alpuim Botelho

Museu Bordalo Pinheiro / Lisboa Cultura

DOI:

<https://doi.org/10.37508/rcl.2025.nEsp.a1412>

RESUMO

Rafael Bordalo Pinheiro (1846-1905) foi um caricaturista e jornalista de humor que relatou nas páginas dos seus jornais a atualidade social e política do Portugal do final do século XIX. Durante este período, a figura de Luís de Camões foi elevada à condição de símbolo nacional, num processo que teve dois momentos marcantes: a comemoração do 3º centenário da sua morte, em 1880, e a reação popular de indignação ao ultimato inglês de 1890.

O texto propõe um olhar sobre a contribuição de Bordalo para que a figura de Luís de Camões se consolidasse como símbolo nacional português. Não se procura fazer uma análise literária ou biográfica do poeta, mas sim a forma como um jornal de humor relatou o processo de transformação do poeta numa figura simbólica da nacionalidade portuguesa e também do republicanismo popular.

PALAVRAS CHAVE: Rafael Bordalo Pinheiro; Zé Povinho; Luís de Camões; Jornalismo humorístico.

ABSTRACT

Rafael Bordalo Pinheiro (1846-1905) was a caricaturist and humoristic journalist who reported on the social and political events of late 19th-century Portugal in the pages of his newspapers. During this period, Luís de Camões was elevated to the status of national symbol, in a process that had two defining moments: the commemoration of the 300th anniversary of his death in 1880 and the popular reaction of indignation to the British ultimatum of 1890.

The text offers a look at Bordalo's contribution to consolidating the figure of Luís de Camões as a Portuguese national symbol. It does not seek to provide a literary or biographical analysis of the poet, but rather to examine how a humorous newspaper reported on the process of transforming the poet into a symbolic figure of Portuguese nationality, but also of popular republicanism.

KEYWORDS: Rafael Bordalo Pinheiro; Zé Povinho; Luís de Camões; Humorous journalism.

O século XIX viu nascer na Europa os sentimentos nacionalistas que trouxeram consigo a eleição de símbolos, monumentos e figuras representativas do espírito das nações que se criavam ou consolidavam.

Em Portugal, uma das figuras eleitas foi o poeta Luís de Camões (1524?-1580), autor de *Os Lusíadas*, o poema que narra a epopeia das navegações quinhentistas, considerada a época áurea nacional.

Com este espírito, em 1860, foi erguida uma estátua ao poeta numa das mais importantes praças da cidade, da autoria de Vitor Bastos, fruto de uma subscrição pública, e inaugurada pelo rei D. Luís em 9 de outubro de 1867. Camões, como símbolo nacional, tomava o seu lugar no espaço público da capital do reino.

Nesse final da década de 1860, o jovem Rafael Bordalo Pinheiro (1846-1905) iniciava a sua carreira artística e não ficou imune ao en-

tusiasmo perante o poeta, incorporando-o na sua obra desde os primeiros trabalhos.

Bordalo começou por publicar as suas caricaturas em livros e jornais no início da década de 1870, ano em que editou *O Calcanhar d'Aquiles*, um álbum de caricaturas das principais figuras da vida cultural de então, e *A Berlinda*, um conjunto de folhas volantes com comentários à vida nacional. Foram os primeiros títulos de uma carreira que viria a ser longa e prolífica, onde aplicou o seu talento para comentar a atualidade em jornais humorísticos. Este tipo de jornalismo tem a particularidade de juntar à informação factual comentários subjetivos, mais personalizados, que ajudam a transmitir aspectos emotivos e o sentir das populações em relação aos acontecimentos.

Este trabalho não aborda questões literárias da obra de Luís de Camões, mas sim a forma como Rafael Bordalo Pinheiro trouxe o poeta para a sua obra gráfica, tendo como principal enfoque dois momentos: a comemoração do tricentenário da morte do poeta em 1880 e, passados dez anos, o movimento nacional de indignação provocado pelo ultimato inglês de 1890.

Desta forma, poderemos acompanhar como Camões se consolidou como símbolo nacional.

A primeira referência a Camões na obra bordaliana surge na folha número 4 de *A Berlinda*, intitulada “Retalhos da Companhia dos Caminhos de Ferro” (Fig. 1) e refere-se ao mau serviço que a companhia prestava, satirizando várias situações com desenhos legendados por versos retirados de *Os Lusíadas*, como, por exemplo, quando comenta o descarrilamento de um comboio com a descrição da batalha de Ourique, num evidente exagero, carregado de humor:

DESCARRILAMENTO - !!!

..... Pelo campo vão saltando
Braços pernas, sem dono e sem sentido
E d'outros as entradas palpitando
Pallida a cor o gosto amortecido.
Camões Cant III Est LII
(Pinheiro, 1871b).

Figura 1 – Retalhos da Companhia dos Caminhos de Ferro.



Fonte: Pinheiro (1871b).

Voltamos a encontrar Camões no álbum *O Calcanhar d'Aquiles*, quando Bordalo retrata Luís Augusto Palmeirim (1825-1893), um poeta ultrarromântico (Fig. 2). O caricaturista, mais próximo do Realismo, desenha Palmeirim a dedilhar romanticamente uma lira, tendo junto a si um Camões com um ar enfadado, dando a entender que estava desagradado com a poesia que ouvia. A sua presença resulta numa divertida ironia, pois o que parecia ser uma homenagem é, de facto, uma crítica ao Romantismo.

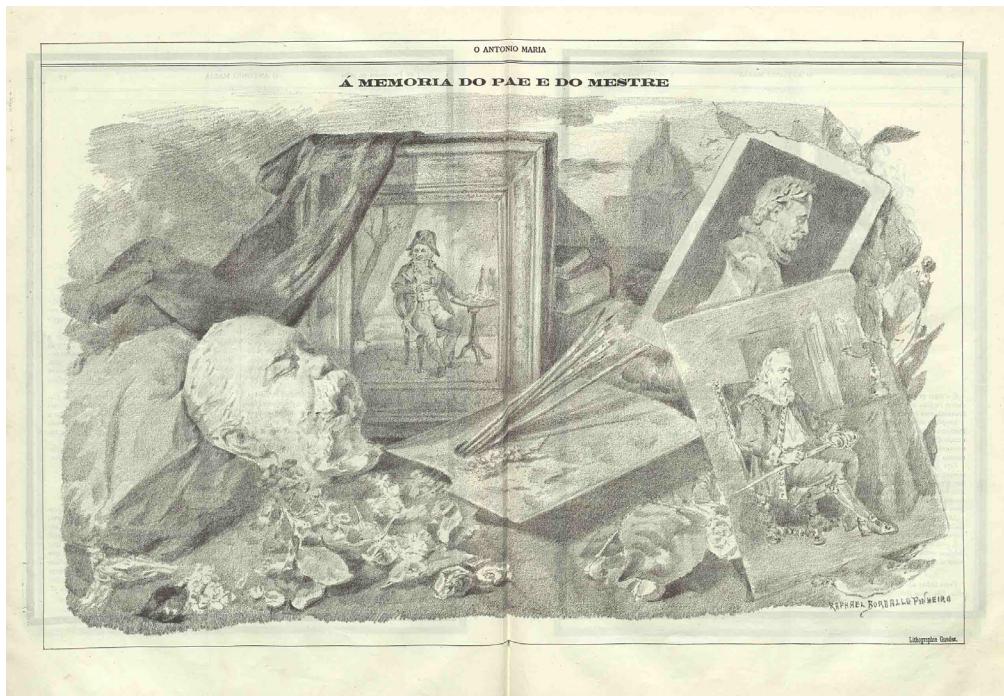
Figura 2 – Luís Augusto Palmeirim.



Fonte: Pinheiro (1871a).

Bordalo volta a desenhar Camões na capa do *Almanach das Artes e Letras* para 1874 e, mais tarde, no desenho com que homenageia o seu pai, Manuel Bordalo Pinheiro (1815-1880), no momento da sua morte, publicado no jornal *O António Maria* de 7 de fevereiro de 1880 (Fig. 3), Rafael representa um retrato de Camões, lembrando que fora o seu pai, também ele artista, quem fizera o busto do poeta colocado na gruta de Macau, onde a lenda diz que viveu.

Figura 3 – À memória do pai e do Mestre.



Fonte: Pinheiro (1880b).

Estes exemplos mostram que a figura de Luís de Camões se impunha no imaginário cultural da segunda metade do século XIX.

O 3º CENTENÁRIO DA MORTE DE CAMÕES

A ascensão de Luís de Camões a símbolo nacional aconteceu verdadeiramente em 1880, com as comemorações do 3º centenário da sua morte, organizadas por um grupo de republicanos composto, entre outros, por Teófilo Braga, Eduardo Coelho e Ramalho Ortigão. Este grupo imprimiu um pendor ideológico aos festejos, o que levou a que o governo e o rei não se tenham querido envolver aktivamente. Desta forma, as comemorações transformaram o poeta também num símbolo republicano e popular.

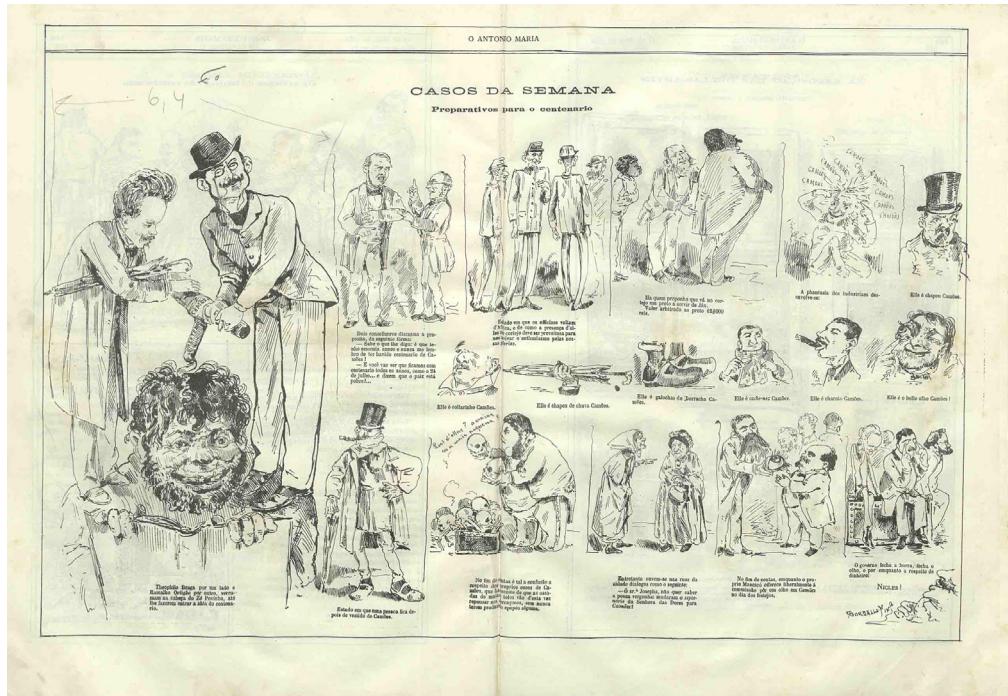
Esta celebração teve como momentos altos a transladação das ossadas do poeta para o Mosteiro dos Jerónimos e a realização de um cortejo cívico no dia 10 de junho.

Bordalo refere-se pela primeira vez ao tricentenário na edição do seu jornal *O António Maria* de 13 de maio de 1880 (Fig. 4), quando inicia um conjunto de cinco reportagens com o título “Casos da Semana – Preparativos para o centenário”, desenhando numa dupla página diversos comentários satíricos que nos permitem conhecer o ambiente que se vivia na ocasião. Os “Preparativos” começam com Ramalho e Teófilo Braga perfurando com uma verruma a cabeça de Zé Povinho “até lhe fazerem entrar a ideia do centenário”, mostrando como a ideia de comemorar uma data história era uma ideia estranha à sociedade daquela época.

A página continua com algumas brincadeiras sobre os preparativos da homenagem, entre os que estranham a ideia, dizendo “sabe o que lhe digo: é que tenho sessenta anos e nunca me lembro de ter havido centenário de Camões!”, aos que veem nele uma boa oportunidade de negócio: “a fantasia dos industriais desenvolve-se”, criando chapéus, colarinhos, chapéus de chuva, galochas, cache-nez ou charutos “à Camões”, numa operação comercial que estava nos inícios do que se veio a chamar *merchandising*.

Num outro quadrinho, brinca com a dificuldade do presidente da Câmara de Lisboa, José Rosa Araújo, em encontrar o verdadeiro crânio de Camões para o depositar no Mosteiro dos Jerónimos, denunciando a polémica da época sobre se as ossadas trasladadas eram realmente as do poeta.

Figura 4 – Casos da Semana – Preparativos para o centenario.



Fonte: Pinheiro (1880f).

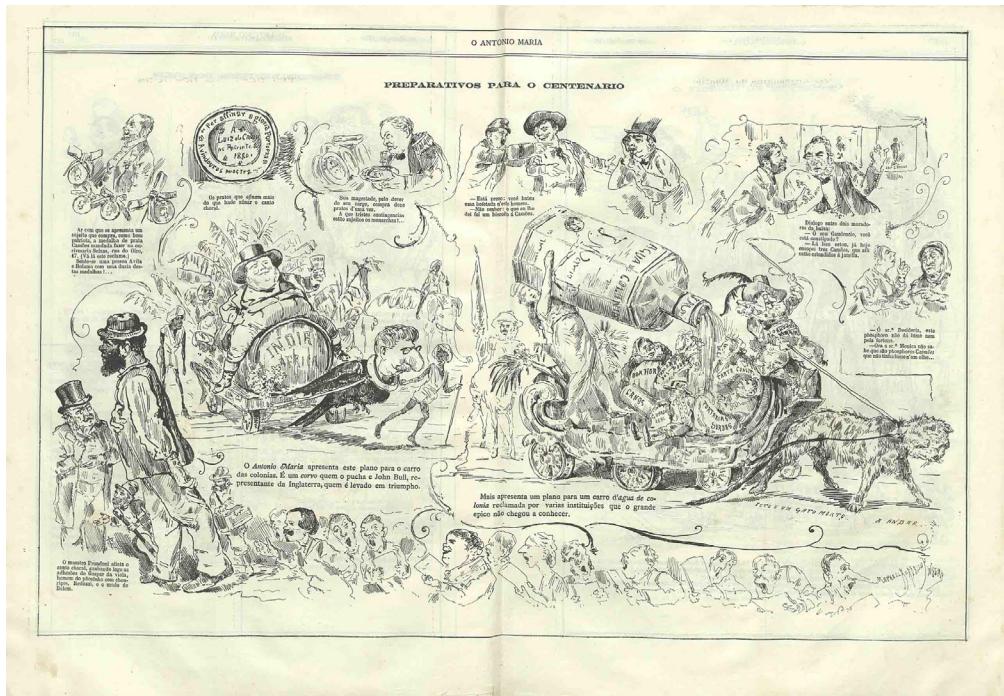
Ainda nesta página, o desenho final mostra o primeiro-ministro Anselmo Braamcamp e os seus ministros, sentados no cofre do dinheiro, impedindo a sua abertura para financiar as festas, demonstrando a falta de apoio do governo às comemorações.

No número seguinte do jornal, de 20 de maio (Fig. 5), continua a reportagem dos “Preparativos” em tom jocoso: os fósforos que não acendem porque são marca Camões, que “não tinha lume num olho”, ou a expressão ficar com um “olho à Camões” por ter levado um murro.

Como é seu hábito, Bordalo não perde a ocasião para fazer comentários políticos e, assim, transforma o carro alegórico dedicado às colónias, num carro de água-de-colónia, que servia para lavar as instituições *malcheirosas*, e desenha o rei D. Luís obrigado a participar

nas festividades, comprando a contragosto um conjunto de 12 pratos alusivos à data.

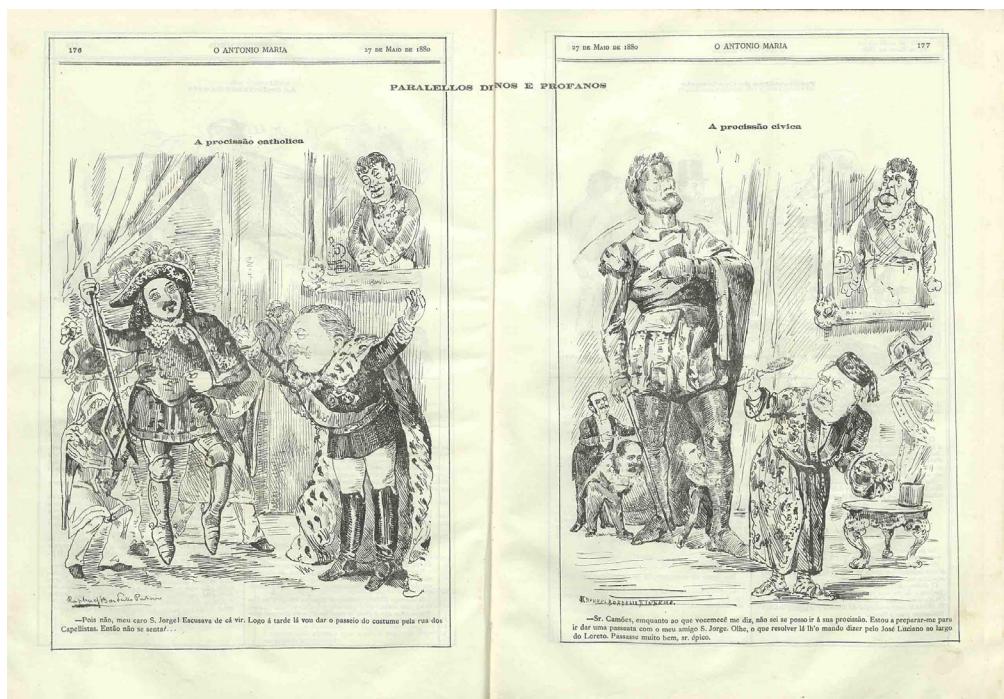
Figura 5 – Casos da Semana – Preparativos para o centenario.



Fonte: Pinheiro (1880g).

A crítica ao afastamento do rei das comemorações sobe de tom no jornal de dia 27 de maio (Fig. 6), quando, em dois desenhos na página central, se vê o rei muito entusiasmado com a procissão religiosa do Corpo de Deus, onde a imagem de São Jorge tomava parte, e nada interessado no cortejo de homenagem a Camões: “sr Camões, enquanto ao que vossemecê me diz, não sei se posso ir à sua procissão. Estou a preparar-me para ir dar uma passeata com o meu amigo S. Jorge” (Pinheiro, 1880n, p. 177). O desenho intitula-se “Paralelos divinos e profanos” e nele o rei é acusado de desprezar os valores nacionalistas face aos religiosos, numa crítica que demonstra também o seu anticlericalismo.

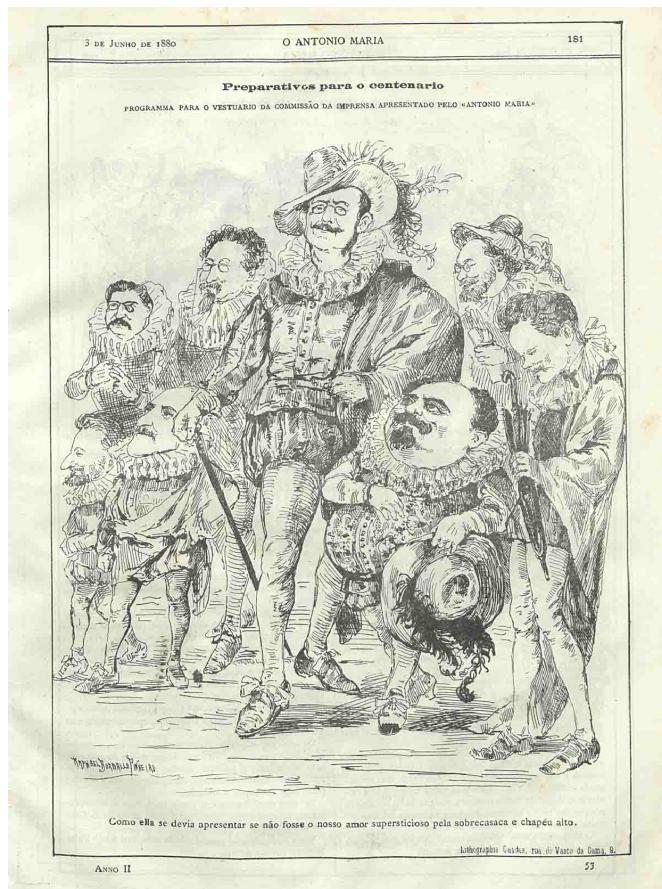
Figura 6 – Paralelos divinos e profanos.



Fonte: Pinheiro (1880n, p. 176-177).

A data aproximava-se e, na edição de 3 de junho (Fig.7), Bordalo volta aos “Preparativos” e desenha os principais impulsionadores da comemoração, destacando-se Ramalho, Teófilo, Eduardo Coelho e Luciano Cordeiro, fazendo, através de um divertido desenho, a proposta de que se vestissem com trajes quinhentistas.

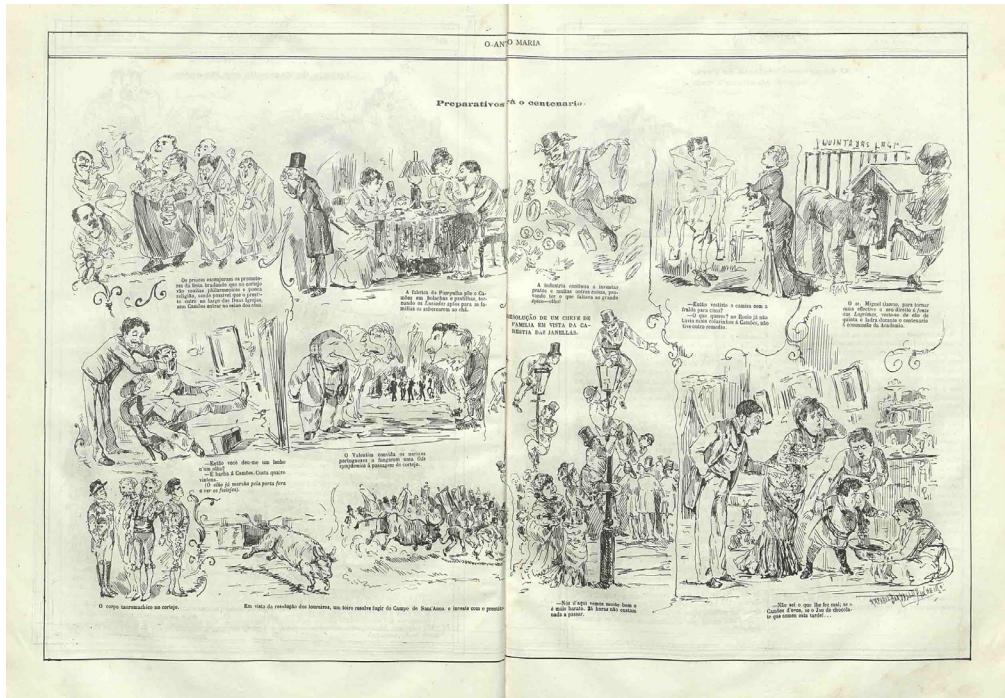
Figura 7 – Preparativos para o centenário. Programa para o vestuário da Comissão da Imprensa apresentado pelo “António Maria”.



Fonte: Pinheiro (1880q, p. 181).

Nessa mesma edição, voltava à apreciação jocosa dos preparativos (Fig. 8), dizendo que havia pessoas dispostas a passar 24 horas empoleiradas em candeeiros para terem um bom local para ver o cortejo passar. Termina esta página com o desenho de uma criança a vomitar com a mãe a comentar que “não sei o que lhe fez mal, se o Camões d’ovos, se o Jau de chocolate que comeu esta tarde...” (Pinheiro, 1880p). Brincava, assim, com o excessivo aproveitamento comercial da figura de Camões a propósito da comemoração, e talvez com o *enjoo* que esse aproveitamento provocava na população.

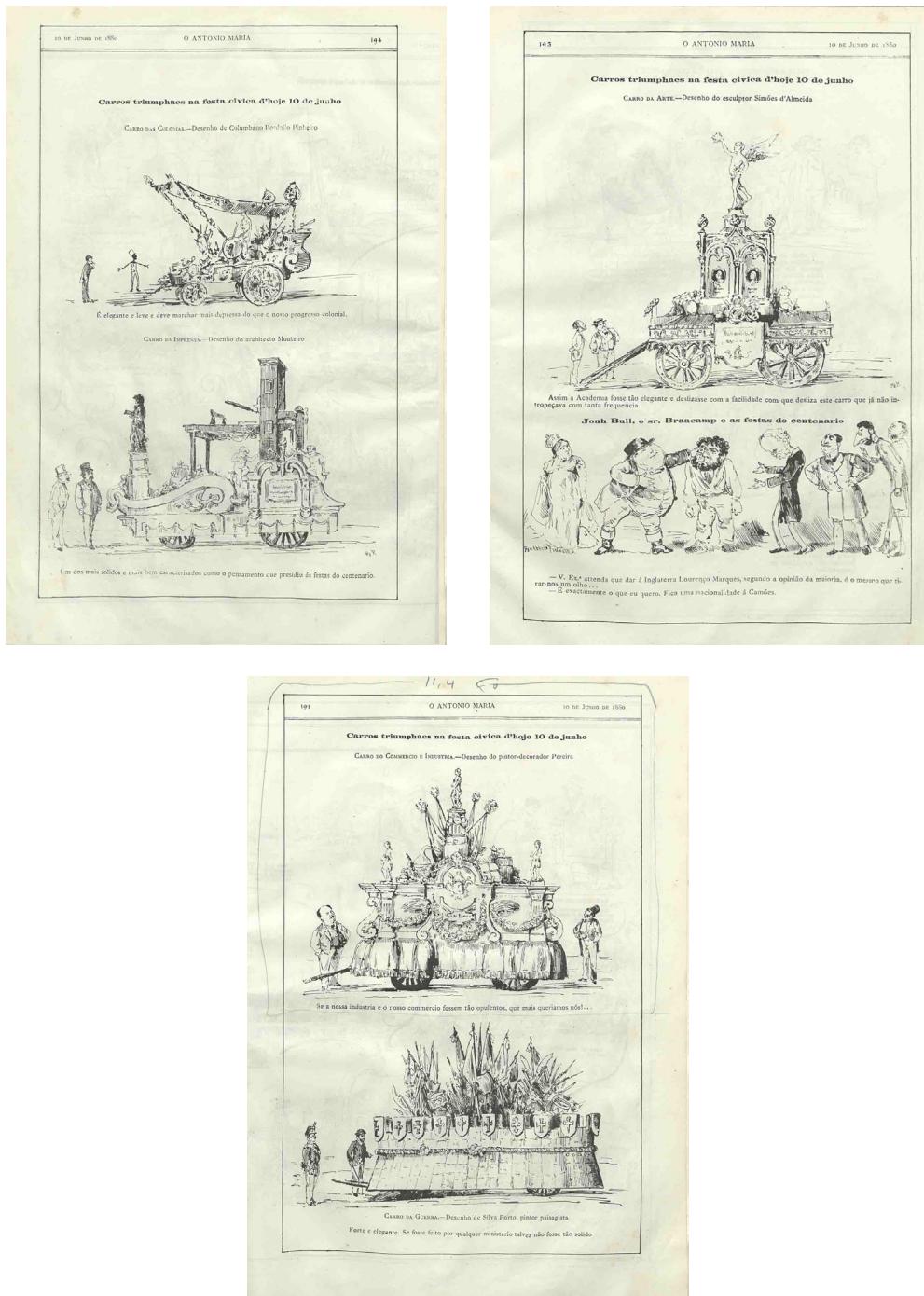
Figura 8 – Preparativos para o centenário.



Fonte: Pinheiro (1880p).

Na edição do dia 10 de junho, dia em que se realizaria o cortejo, Bordalo desenha os “Carros triumphaes na festa cívica d’ hoje 10 de junho” (Fig. 9, 10 e 11) antecipando o que seria visto nas ruas. Os carros representavam as colónias, a imprensa, a arte, o comércio e indústria e a guerra, dando ideia da representação cívica alargada a que Bordalo aludia.

Figura 9, 10 e 11 – Carros triumphaes na festa cívica d' hoje 10 de junho.



Fonte: Pinheiro (1880e, p. 194; 1880c, p. 190; 1880d, p. 191).

Nesse mesmo número, apresenta ainda uma página onde o Zé Povinho olha para o busto de Camões rodeado dos organizadores das comemorações (Fig.12). O busto está pousado numa mesa que representa “o paiz”, e nela estão pousados também *Os Lusíadas* e a Carta Constitucional. A legenda diz que o “Zé Povinho chega quasi a convencer-se de que os Lusiadas deve ser uma coisa talvez um pouco superior á carta constitucional” (Pinheiro, 1880l, p. 189). O poema épico era, assim, colocado ao mesmo nível da constituição, como documento fundamental da nação portuguesa.

Figura 12 – O tricentenario.

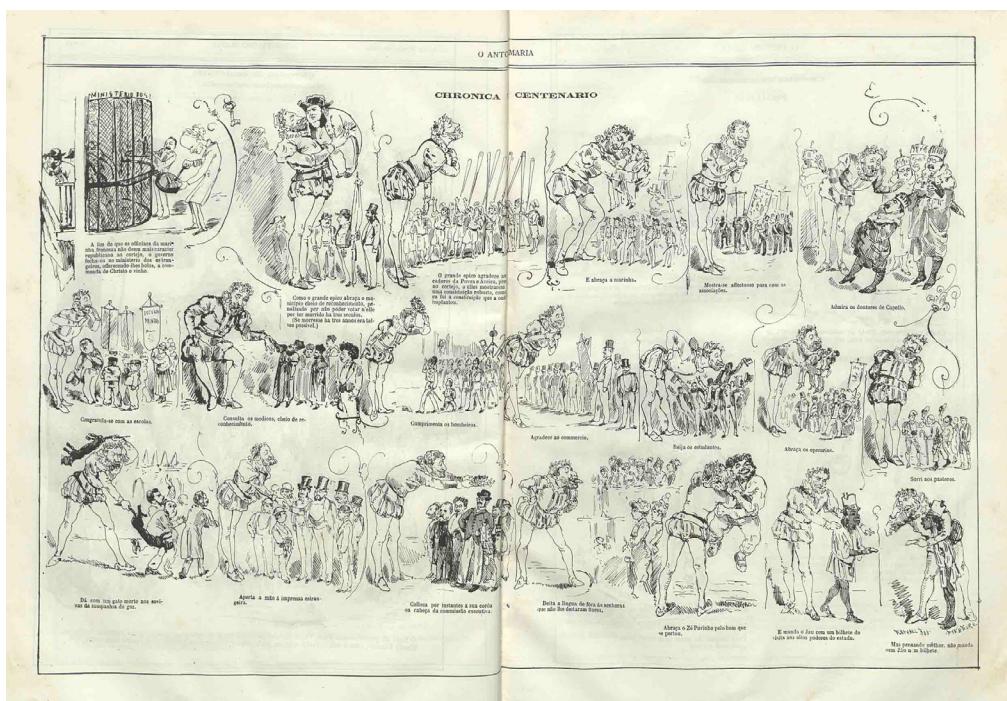


Fonte: Pinheiro (1880l, p. 189).

No número do jornal que se seguiu às comemorações, no dia 17, Bordalo volta ao registo de reportagem desenhada, com vários quadros, a que chama “Chronica do Centenário” (Fig. 13) com Camões, como personagem principal, a agradecer a todos os que participaram no cortejo. Em divertidos desenhos, vemos o poeta a beijar Rosa

Araújo, presidente da Câmara Municipal de Lisboa, abraçar a marinha, a agradecer às associações, aos capelos (a universidade), às escolas, aos médicos, aos bombeiros, aos comerciantes, aos estudantes e aos operários. Ao desenhar esta longa lista de participantes no cortejo, Bordalo mostra a adesão das forças vivas da sociedade civil, que se sintetiza no desenho em que o poeta abraça e beija o Zé Povinho, símbolo do povo português “pelo bem que se portou”, tirando a coroa de louros da sua cabeça para a colocar sobre os membros da comissão executiva.

Figura 13 – Chronica do Centenário.



Fonte: Pinheiro (1880h).

Nesse mesmo número, publica outro desenho de Luís de Camões (Fig. 14) envergando o barrete frígio dos republicanos, tendo atrás de si o Zé Povinho a saudá-lo, que se dirige ao rei e ao ministro dos Negócios do Reino, José Luciano de Castro, ambos com um ar inco-

modado, dizendo: “Camões agradece aos altos poderes de estado não terem ido á sua procissão e terem-no feito republicano, com o que muito ganhou a idéia” (Pinheiro, 1880i, p. 197). Bordalo teve imediatamente a percepção que o afastamento da coroa da homenagem ao grande poeta teria consequências no desenvolvimento do sentimento republicano da população.

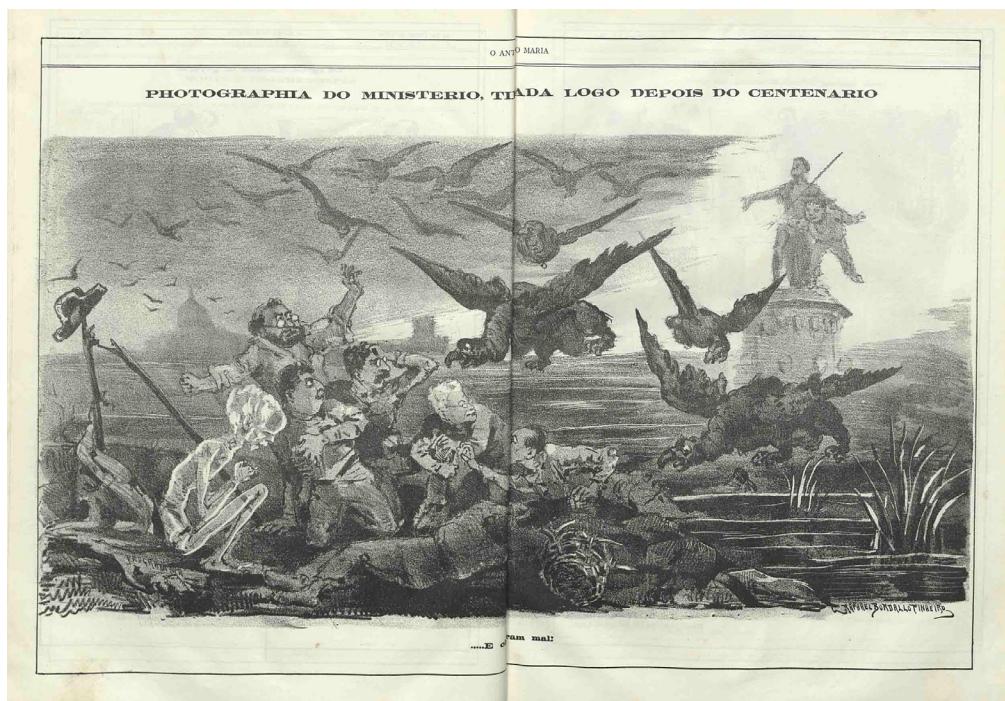
Figura 14 – Chronica do Centenário.



Fonte: Pinheiro (1880i, p. 197).

No mesmo sentido vai o desenho onde se vê o governo de Anselmo Braamcamp atacado por um bando de aves ferozes, tendo em segundo plano a estátua de Camões com, uma vez mais, o Zé Povinho a seu lado, intitulado “Photographia do ministério, tirada logo depois do centenário” (Fig. 15). Aqui vemos um governo acossado e assustado pela grandeza e significado da comemoração. Aos poucos, Bordalo contribuía para a criação de um Camões republicano e popular.

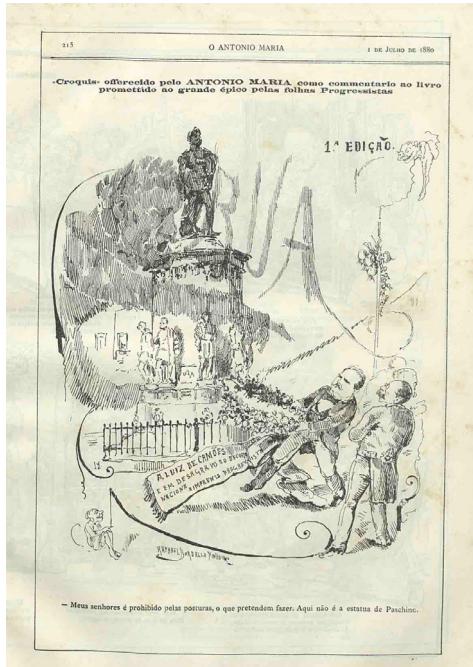
Figura 15 – Photographia do ministério, tirada logo depois do centenario.



Fonte: Pinheiro (18800, p. 215).

Bordalo vai ainda desenhar, em 1 de julho, um Camões indignado com as forças progressistas, ligadas ao governo, que quiseram associar-se tardivamente à comemoração, depois de terem percebido a enorme adesão popular que tivera (Fig. 16). Aqui o poeta ganha vida sobre a sua própria estátua para expulsar Luciano de Castro que queria colocar uma coroa de flores no pedestal, com a inscrição “A Luiz de Camões e em desagravo do decoro nacional. A imprensa progressista”.

Figura 16 – “Croquis” oferecido pelo ANTONIO MARIA como commentario ao livro prometido ao grande épico nas folhas Progressistas.



Fonte: Pinheiro (1880j, p. 215).

No balanço do Centenário, ainda no mês de junho de 1880, Bordalo dedica a Camões uma página do *Álbum das Glórias*, uma coleção de folhas volantes representando as principais figuras da vida política e cultural portuguesas daquele tempo (Fig. 17). Acompanhava o desenho um texto de Ramalho Ortigão que dizia “morreu há trezentos anos, mas coisa estranha! Neste momento está muito mais vivo do que quando expirou!”. Desta forma, justificava a sua inclusão nesta galeria de portugueses ilustres vivos e mostrava a importância que a sua presença ganhava na vida cultural portuguesa. Também não será inocente o ter escolhido para título desta página a alcunha que Camões ganhou de *trinca-fortes*, preferindo salientar a sua faceta de aventureiro inquieto à de poeta.

Figura 17 – O trinca-fortes.



Fonte: Pinheiro (1880).

O BRASIL NO TRICENTENÁRIO

A proximidade cultural entre Portugal e o Brasil fez com que a comemoração do tricentenário camoniano acontecesse dos dois lados do Atlântico, e Bordalo estava particularmente atento à vida brasileira desde que, entre 1875 e 79, aí viveu e trabalhou nos jornais *O Mosquito*, *o Psiit* e *O Besouro*. Assim, no dia 23 de junho, faz uma paródia a um folheto editado pelo poeta popular português, radicado no Brasil, Manuel Margarida, “Mote à memória de Camões”, ilustrando com humor a eloquência pomposa dos seus versos e, a 26 de agosto, dá notícia das regatas que ocorreram na baía de Botafogo (Fig. 18), também em homenagem ao poeta.

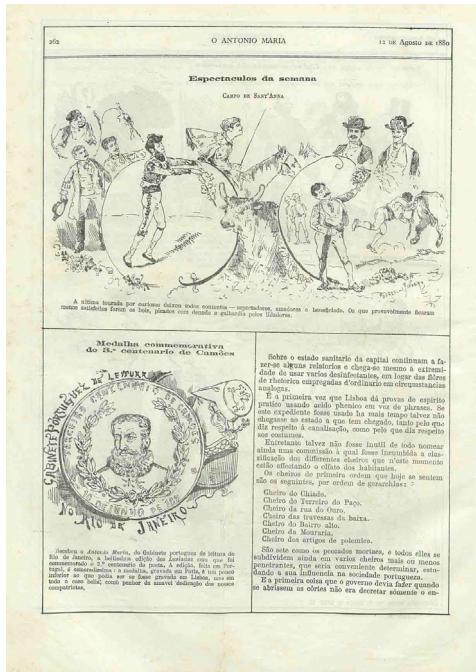
Figura 18 – [Torneio marítimo na baía do Botafogo].



Fonte: Pinheiro (1880a, p. 279).

Muito interessante é a referência à cunhagem de uma medalha e à edição de *Os Lusíadas* com que o Gabinete Português de Leitura do Rio de Janeiro (Fig. 19) se associou à homenagem, tendo enviado um exemplar de cada a Rafael Bordalo Pinheiro, lembrando a amizade que ficara dos seus tempos no Brasil.

Figura 19 – Medalha comemorativa do 3º centenário de Camões.



O ULTIMATO INGLÊS

A figura de Camões vai ganhar nova importância ao ser convocada para as páginas do *Ponto nos ii*, o jornal que Bordalo publicava em 1890, quando a Inglaterra apresentou um ultimato a Portugal, exigindo o abandono das pretensões aos territórios entre Angola e Moçambique.

Perante o poderio militar inglês, o rei D. Carlos, que subira ao trono poucos meses antes, foi obrigado a ceder, numa atitude que foi considerada uma humilhação à soberania nacional, provocando uma enorme indignação que percorreu todo o país.

O ultimato foi feito no dia 11 de janeiro e logo no número seguinte do jornal, no dia 16, Bordalo faz um desenho da estátua de Luís de Camões envolta em crepes negros, sinal de luto (Fig. 20). Este desenho reproduzia o que se passara no local: um grupo de pessoas ex-

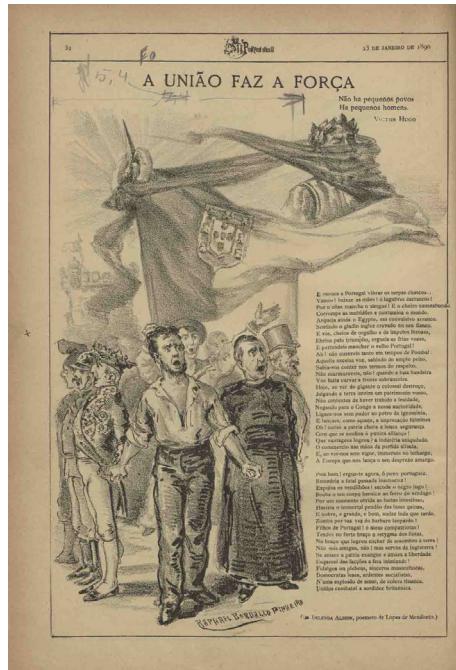
pressou a sua indignação cobrindo a estátua de um dos símbolos da nacionalidade de negro, em sinal de luto.

Figura 20 – Estátua de Camões.



Fonte: Pinheiro (1890e, p. 18).

No número de 23 de janeiro, publica um desenho que intitula “A união faz a força” (Fig. 21), fazendo um apelo a que todos os portugueses se unissem contra os ingleses. O Zé Povinho, num retrato realista, sem traços caricaturais, abre o peito, encabeçando um conjunto de símbolos nacionais: a Torre de Belém, a bandeira portuguesa (a que falta a coroa monárquica sobre o escudo) e o busto de Luís de Camões, ainda envolto nos crepes negros. A ilustração é acompanhada de uma passagem do poema antibritânico *Delenda Albion*, de Henrique Lopes de Mendonça.

Figura 21 – A união faz a força.

Fonte: Pinheiro (1890c, p. 32).

A indignação continua na edição de 13 de fevereiro, a propósito da repressão das manifestações populares que surgiram contra os ingleses e também contra o governo e o próprio rei, no que ficou conhecido como “A campanha do apito” (Fig. 22). Tal como aconteceu nas manifestações no terreno, Bordalo vai centrar os seus desenhos na figura de Camões e na sua estátua, representando uma simbólica queima de *Os Lusíadas* como resultado da perda de valores nacionais:

srs portuguezes de 1890: permitam que lhes digamos que os senhores nunca leram os Lusiadas nem sabem quem é Camões – que escreveu um poema para cantar apenas o Valor, a Coragem e a Audacia. Ou já se perdeu entre nós a noção exacta d'estas palavras? Então queimem-se os Lusiadas! (Pinheiro, 1890b).

A veemência dos protestos era tal que imaginava mesmo a estátua de Camões retirada do seu pedestal num desenho com a legenda “Só

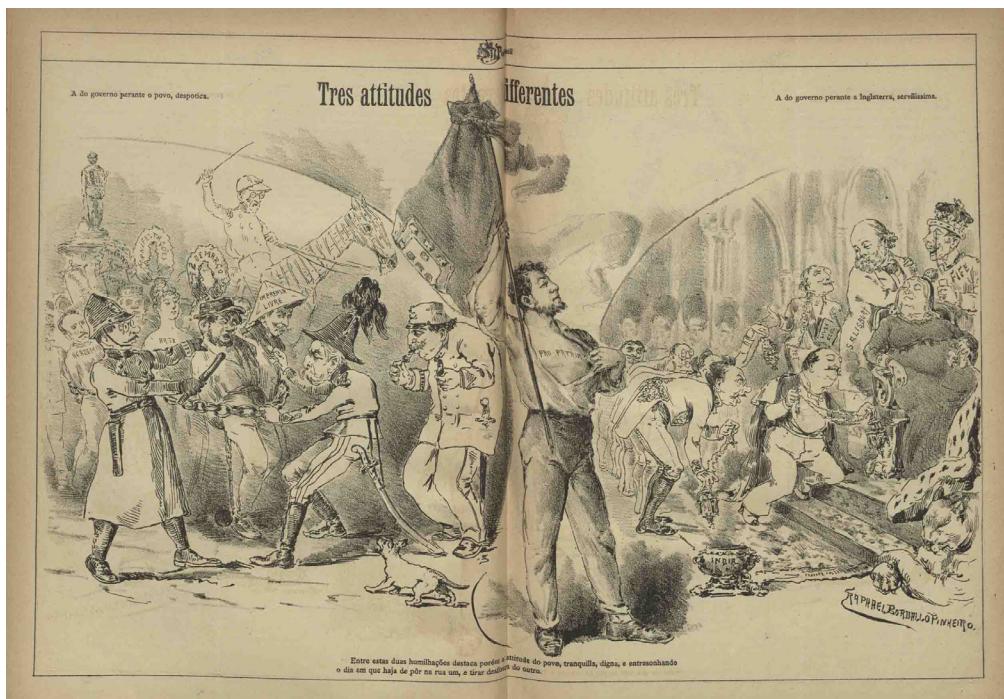
nos falta ver a estatua apeada como symbolo de insurreição, e o ministro levar Camões [preso] para o governo civil” (Pinheiro, 1890b).

Figura 22 – A campanha do apito.



Fonte: Pinheiro (1890b).

Voltaria ainda ao assunto, criticando a atitude do governo, que considerava ser “servilíssima” perante os interesses da rainha de Inglaterra e “despótica” perante o povo. Neste desenho (Fig. 23), vemos o primeiro-ministro Hintz Ribeiro a acorrentar um grupo de pessoas que simbolizavam a imprensa livre, as manifestações, a academia, a arte, o teatro, o comércio ou as associações. No centro da composição, um Zé Povinho abrindo a camisa e mostrando o peito onde se lê “Pro Patria”. Ao fundo, vemos a estátua de Luís de Camões, do lado dos valores nacionais oprimidos, como que tutelando este grupo.

Figura 23 – Três attitudes diferentes.

Fonte: Pinheiro (1890).

A assinatura do Tratado de Londres, em 20 de agosto, que oficializou a cedência às exigências inglesas, provocou uma nova onda de protestos, e Bordalo volta a convocar Luís de Camões para apelar ao orgulho nacional. Num desenho publicado em 11 de setembro, com o título “Efeitos do tratado” (Fig. 24), representa um grupo de figuras ilustres da exploração e conhecimento dos territórios africanos (Roberto Ivens, Brito Capelo, Serpa Pinto ou José Ancheta) encabeçados por Luís de Camões e Vasco da Gama, guardados por dois polícias ingleses que, de facto, são o primeiro-ministro Hintze Ribeiro e o ministro dos Negócios Estrangeiros, Barjona de Freitas, que assinara o tratado. Este grupo observa a figura de uma mulher, representando a História, a expulsar um velho Portugal, pondo-o à margem das “Nações que se prezam”, como esclarece a legenda. A rainha Vitória, “Sua Desgraciosa Magestade”, assiste à cena. Este desenho parece

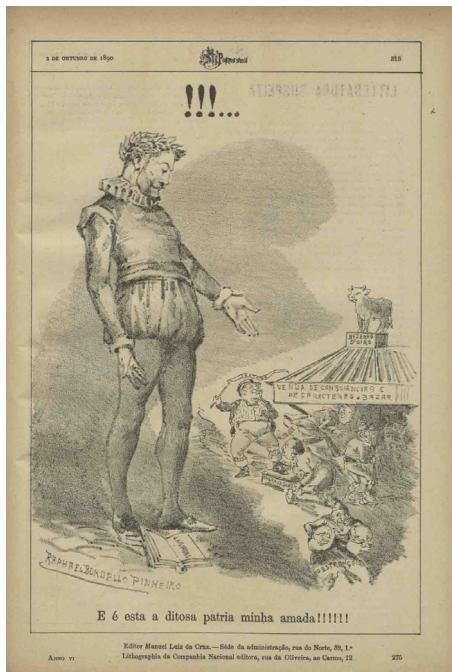
ilustrar o verso “Que é da nação? – Morreu na história!”, do poema *Finis Patriae que Guerra Junqueiro* escreveu também na sequência do ultimato.

Figura 24 – Efeitos do tratado.



Fonte: Pinheiro (1890d, p. 296).

Camões é ainda citado num desenho de 2 de outubro, olhando com desdém para um bazar que serve de “Venda de consciências e caracteres” (Fig. 25), onde Barjona de Freitas engraxa as botas de John Bull (figura que representa o imperialismo britânico) que brande um chicote com a inscrição “tratado”. A legenda do desenho cita Camões: “esta é a ditosa pátria minha amada !!!!!!”

Figura 25 – !!!..

Fonte: Pinheiro (1890a, p. 313).

Se as comemorações de 1880 corresponderam à criação de Luís de Camões como símbolo de um Portugal republicano e laico, agora a sua figura surge como foco de indignação popular perante a humilhação do ultimato inglês.

A TALHA MANUELINA

Passados dois anos, em 1892, a figura de Camões continuava viva e Rafael Bordalo Pinheiro transportou-a também para a sua obra cerâmica, através de uma das peças mais imponentes que modelou, a talha manuelina (Fig. 26). Esta peça tem a forma de uma talha (bilha) tradicional portuguesa, que é decorada com elementos ligados ao estilo manuelino, como uma propaganda das navegações quinhentistas. Assim, entre cordames, esferas armilares, azulejos e elementos da arquitetura gótica-manuelina, Bordalo coloca quatro medalhões: dois com navios e a referência à África e à Índia; os outros dois com as efí-

gies do Infante D. Henrique e de Luís de Camões, numa obra em que faz uma síntese de vários elementos da representação simbólica de Portugal-nação que se consolidava no final do século XIX.

Figura 26 – Talha manuelina.



Fonte: Pinheiro (1892).

Nas páginas dos seus jornais, Rafael Bordalo Pinheiro noticiou e comentou de forma satírica a atividade política e social do final do século XIX. Este período coincidiu com a afirmação dos estados-nação e com a criação de representações simbólicas diferenciadoras dessas nações.

Bordalo contribuiu para a elevação de Luís de Camões ao estatuto de símbolo nacional ao trazer para as páginas dos seus jornais dois momentos da nossa História em que o poeta foi protagonista: a comemoração do 3º centenário da sua morte, em 1880, que o consagrou

como figura reconhecida e mobilizadora da população; e a revolta nacional perante o ultimato inglês, em 1890, onde Camões é convocado como símbolo de resistência nacional.

Sendo certo que Bordalo tem uma preocupação jornalística de informar, o uso do humor nas páginas dos jornais permite temperar o factual com aspectos emotivos que nos ajudam a compreender o sentir da população, através de informações divertidas sobre o poeta (o “Olho à Camões”, ou o *merchadising* exagerado, os desejos de participar no cortejo), ou dramáticos, como é o caso da reação inflamada ao ultimato.

Desta forma, os jornais bordalianos tornam-se uma importante fonte para perceber a ascensão de Luís de Camões a símbolo da identidade portuguesa.

RECEBIDO: 14/08/2025

APROVADO: 17/08/2025

REFERÊNCIAS

- BAPTISTA, Carla. *Bordalo, o jornalista visual*. Lisboa: Museu Bordalo Pinheiro, 2022.
- FRANÇA, José-Augusto. *Rafael Bordalo Pinheiro português tal e qual*. 2. ed. Lisboa: Dom Quixote, 1982.
- MEDINA, João. Zé Povinho e Camões: dois pólos da prototipia nacional, Colóquio/Letras, Lisboa, n. 92, p.11- 21, jul. 1986.
- PINHEIRO, Rafael Bordalo. !!!.... *Pontos nos ii*, Lisboa, ano VI, n. 275, p. 313, 2 out. 1890a. Disponível em: https://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/OBRAS/PONTOSNOSII/1890/N275/N275_item1/index.html. Acesso em: 22 ago. 2025.
- PINHEIRO, Rafael Bordalo. [Torneio marítimo na bahia do Botafogo]. *O Antonio Maria*, Lisboa, ano II, n. 65, p. 279, 26 ago. 1880a. Disponível em: https://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/Periodicos/OAntonioMaria/1880/1880_item1/P247.html. Acesso em: 21 ago. 2025.
- PINHEIRO, Rafael Bordalo. A campanha do apito. *Pontos nos ii*, Lisboa, ano VI, n. 242, 13 fev. 1890b. Disponível em: https://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/OAntonioMaria/1880/1880_item1/P247.html.

cm-lisboa.pt/OBRAS/PONTOSNOSII/1890/N242/N242_item1/P4.html.
Acesso em: 22 ago. 2025.

PINHEIRO, Rafael Bordalo. À memória do pai e do mestre. *O Antonio Maria*, Lisboa, ano II, n. 36, 07 fev. 1880b. Disponível em: https://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/Periodicos/OAntonioMaria/1880/1880_item1/P44.html. Acesso em: 21 ago. 2025.

PINHEIRO, Rafael Bordalo. A união faz a força. *Pontos nos ii*, Lisboa, ano VI, n. 239, p. 32, 23 jan. 1890c. Disponível em: https://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/OBRAS/PONTOSNOSII/1890/N239/N239_item1/P7.html. Acesso em: 22 ago. 2025.

PINHEIRO, Rafael Bordalo. Carros triumphaes na festa cívica d' hoje 10 de junho. *O Antonio Maria*, Lisboa, ano II, n. 54, p. 190, 10 jun. 1880c. Disponível em: https://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/Periodicos/OAntonioMaria/1880/1880_item1/P169.html. Acesso em: 22 ago. 2025.

PINHEIRO, Rafael Bordalo. Carros triumphaes na festa cívica d' hoje 10 de junho. *O Antonio Maria*, Lisboa, ano II, n. 54, p. 191, 10 jun. 1880d. Disponível em: https://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/Periodicos/OAntonioMaria/1880/1880_item1/P170.html. Acesso em: 22 ago. 2025.

PINHEIRO, Rafael Bordalo. Carros triumphaes na festa cívica d' hoje 10 de junho. *O Antonio Maria*, Lisboa, ano II, n. 54, p. 194, 10 jun. 1880e. Disponível em: https://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/Periodicos/OAntonioMaria/1880/1880_item1/P172.html. Acesso em: 22 ago. 2025.

PINHEIRO, Rafael Bordalo. Casos da Semana – Preparativos para o centenário. *O Antonio Maria*, Lisboa, ano II, n. 50, 13 maio. 1880f. Disponível em: https://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/Periodicos/OAntonioMaria/1880/1880_item1/P143.html. Acesso em: 22 ago. 2025.

PINHEIRO, Rafael Bordalo. Casos da Semana – Preparativos para o centenário. *O Antonio Maria*, Lisboa, ano II, n. 51, 20 maio. 1880g. Disponível em: https://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/Periodicos/OAntonioMaria/1880/1880_item1/P150.html. Acesso em: 22 ago. 2025.

PINHEIRO, Rafael Bordalo. Chronica do Centenário. *O Antonio Maria*, Lisboa, ano II, n. 55, 17 jun. 1880h. Disponível em: https://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/Periodicos/OAntonioMaria/1880/1880_item1/P178.html. Acesso em: 22 ago. 2025.

PINHEIRO, Rafael Bordalo. Chronica do Centenário. *O Antonio Maria*, Lisboa, ano II, n. 55, p. 197, 17 jun. 1880i. Disponível em: <https://>

hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/Periodicos/OAntonioMaria/1880/1880_item1/P175.html. Acesso em: 22 ago. 2025.

PINHEIRO, Rafael Bordalo. “Croquis” oferecido pelo ANTONIO MARIA como commentario ao livro prometido ao grande épico nas folhas Progressitas. *O Antonio Maria*, Lisboa, ano II, n. 57, p. 215, 1 jul. 1880j. Disponível em: https://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/Periodicos/OAntonioMaria/1880/1880_item1/P191.html. Acesso em: 21 ago. 2025.

PINHEIRO, Rafael Bordalo. Efeitos do tratado. *Pontos nos ii*, Lisboa, ano VI, n. 272, p. 296, 11 set. 1890d. Acesso em: https://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/OBRAS/PONTOSNOSII/1890/N272/N272_item1/P7.html. Acesso em: 22 ago. 2025.

PINHEIRO, Rafael Bordalo. Estátua de Camões. *Pontos nos ii*, Lisboa, ano VI, n. 238, p. 18, 16 jan. 1890e. Disponível em: https://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/OBRAS/PONTOSNOSII/1890/N238/N238_item1/P2.html. Acesso em: 22 ago. 2025.

PINHEIRO, Rafael Bordalo. Luís Augusto Palmeirim. *O Calcanhar d'Achilles*, 1871a. 1 desenho. Disponível em: <http://colecao.museubordalopinheiro.pt/ficha.aspx?id=24562&ns=216000&lang=PO&museu=1&c=colecao&IPR=145>. Acesso em: 20 ago. 2025.

PINHEIRO, Rafael Bordalo. Medalha comemorativa do 3º centenário de Camões. *O Antonio Maria*, Lisboa, ano II, n. 63, p. 262, 12 ago. 1880k. Disponível em: https://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/Periodicos/OAntonioMaria/1880/1880_item1/P232.html. Acesso em: 21 ago. 2025.

PINHEIRO, Rafael Bordalo. O tricentenário. *O Antonio Maria*, Lisboa, ano II, n. 54, p. 189, 10 jun. 1880l. Disponível em: https://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/Periodicos/OAntonioMaria/1880/1880_item1/P168.html. Acesso em: 22 ago. 2025.

PINHEIRO, Rafael Bordalo. O Trinca Fortes. *Álbum das Glórias*, n. 7, jun. 1880m. 1 gravura. Disponível em: <http://colecao.museubordalopinheiro.pt/ficha.aspx?id=28819&ns=216000&lang=PO&museu=1&c=gravura&IPR=2>. Acesso em: 20 ago. 2025.

PINHEIRO, Rafael Bordalo. Paralelos divinos e profanos. *O Antonio Maria*, Lisboa, ano II, n. 52, p. 176-177, 27 maio. 1880n. Disponível em: https://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/Periodicos/OAntonioMaria/1880/1880_item1/P157.html. Acesso em: 22 ago. 2025.

PINHEIRO, Rafael Bordalo. *Photographia do ministério, tirada logo depois do centenáriositas.* *O Antonio Maria*, Lisboa, ano II, n. 56, p. 215, 24 jun. 1880o. Disponível em: https://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/Periodicos/OAntonioMaria/1880/1880_item1/P185.html. Acesso em: 22 ago. 2025.

PINHEIRO, Rafael Bordalo. *Preparativos para o centenário.* *O Antonio Maria*, Lisboa, ano II, n. 53, 3 jun. 1880p. Disponível em: https://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/Periodicos/OAntonioMaria/1880/1880_item1/P164.html. Acesso em: 22 ago. 2025.

PINHEIRO, Rafael Bordalo. *Preparativos para o centenário. Programa para o vestuário da Comissão da Imprensa apresentado pelo “António Maria”.* *O Antonio Maria*, Lisboa, ano II, n. 53, p. 181, 3 jun. 1880q. Disponível em: https://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/Periodicos/OAntonioMaria/1880/1880_item1/P161.html. Acesso em: 21 ago. 2025.

PINHEIRO, Rafael Bordalo. *Retalhos da Companhia dos Caminhos de Ferro.* *A Berlinda*, Lisboa, folha n. 4, jan. 1871b. 1 gravura. Disponível em: https://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/Periodicos/ABerlinda/ABerlinda_item1/P4.html. Acesso em: 21 ago. 2025.

PINHEIRO, Rafael Bordalo. *Talha Manuelina.* 1892. 1 cerâmica. Disponível em: <https://museubordalopinheiro.pt/item/talha-manuelina/>. Acesso em: 21 ago. 2025.

PINHEIRO, Rafael Bordalo. *Três atitudes diferentes.* *Pontos nos ii*, Lisboa, ano VI, n. 244, 27 fev. 1890f. Disponível em: https://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/BRAS/PONTOSNOSII/1890/N244/N244_item1/P4.html. Acesso em: 22 ago. 2025.

SILVA, Raquel Henriques da. Desenhar para rir: a sociedade burguesa ao espelho. *Guia Museu Bordalo Pinheiro*, Lisboa, p. 27-61, 2005.

MINICURRÍCULO

JOÃO ALPUIM BOTELHO é Licenciado em História (Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa) e Mestre em Museologia e Património (Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa). Lecionou na Escola Superior de Tecnologia e Gestão do Instituto Politécnico de Viana do Castelo, as disciplinas de Informação Turística / Técnicas Animação e História de Artes e Ofícios Tradicionais, Animação Cultural e Património e Museologia entre 1995 e 2002. Foi chefe de Divisão de Museus na Câmara Municipal de Viana do Castelo (2009 a 2013). É diretor do Museu Bordalo Pinheiro / Lisboa Cultura desde 2014.

Figurações de Camões na literatura de cordel: *trickster, pícaro*

Depictions of Camões in cordel literature: trickster, rascal

Matheus de Brito

Universidade do Estado do Rio de Janeiro

DOI:

<https://doi.org/10.37508/rcl.2025.nEsp.a1416>

RESUMO

Este artigo divide-se em duas partes. Numa primeira, pretendo comentar a figuração camoniana assimilada à cultura popular nordestina por meio da literatura de cordel, a que me refiro como “Camões assimilado”, nomeadamente assimilado à figura de outros pícaros ou *tricksters*, em especial João Grilo (ou João Ratão, em Portugal). Na segunda parte, vou especificar uma inflexão biográfica perceptível nas imagens e textos, a qual se deu com o desenvolvimento de Camões enquanto personagem da cultura popular, tratando-se, assim, da produção voltada não para o Camões-Grilo, mas de algum modo preocupada com o Camões histórico. Aqui serão noções importantes as de “assimilação”, “referência” e “especificidade”.

PALAVRAS-CHAVE: Cultura popular; Historiografia literária; Estudos camonianos.

ABSTRACT

This article is divided into two parts. In the first part, I intend to comment on the Camonian figuration as it was assimilated into popular culture in the Brazilian Northeast through cordel literature, which I refer to as an “assimilated Camões”, namely assimilated into the figure of other rascals or tricksters, especially João Grilo (or João Ratão, in Portugal). In the second part, I will specify a biographical inflection perceptible in the

images and texts, which occurred with the development of Camões as a character in popular culture, thus dealing with production focused not on Camões-Grilo, but somehow concerned with the historical Camões. Here, important notions will be those of “assimilation”, “reference”, and “specificity”.

KEYWORDS: Popular culture; Literary Historiography; Camonian Studies.

CAMÕES ASSIMILADO

Para entender as imagens de Camões na literatura de cordel, talvez seja interessante abordar certos aspectos materiais e genológicos dessa produção como um todo. Poderíamos começar considerando uma nota de José Oliveira Barata, que no verbete “Cordel”, no primeiro volume da enciclopédia Biblos, assinala que “[a] variedade de títulos esconde uma ‘real monotonia temática’” (Barata, 2002, p. 1284) do cordel. Barata entende que essa seria uma das razões para seu lugar pouco importante entre os estudos literários. Embora se refira ao contexto ibérico dos séculos XVII a XVIII, essa asserção parece também válida no que diz respeito à produção brasileira do século XX, e é válida ainda quando consideramos a perspectiva de estudar o cordel “como um todo”. À luz da estética da criação que se institui no século XIX junto ao conceito de Literatura, trata-se de uma produção que se diria altamente formular. Ao mesmo tempo, o fenômeno que quero visualizar aqui indica um processo muito particular, atinente à relação entre a presumida oralidade e o esteio popular associados ao cordel, por um lado, e a chamada literatura erudita ou alta literatura, por outro.

Como outras manifestações populares, a via de acesso mais importante para pensar essa produção diz respeito aos *motivos* enquanto relação temática com a tradição a que os textos se vinculam. Os

“títulos” dos cordéis não funcionam segundo o mesmo regime de nomes dados a poemas ou obras, como “Elegia múltipla”, em *A colher na boca*, de Heriberto Helder, ou *A ronda da noite*, de Agustina Bessa-Luís. Títulos alusivos alargam o espaço interpretativo do leitor. O horizonte de expectativa que as obras populares – e muitas de massa – configuram é mais preciso, remetem o leitor a algo já conhecido. Essa é a razão para os títulos esquemáticos que veremos: “o encontro”, “as perguntas e as respostas”, “astúcias” etc. Quero com isso introduzir o primeiro exemplo de Camões na literatura de cordel, e que me parece ser também o mais importante.

Figura 1 – As perguntas do Rei e as respostas de Camões.



Fonte: Oliveira (2018 [19--]).

Em *As perguntas do Rei e as respostas de Camões* (Fig.1, Cordeloteca C2298)¹, publicado sem data, de autoria de Cirilo de Oliveira, um cor-

¹ A referência é à Cordeloteca do Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular, disponível em <<http://cnfcp.gov.br>>, em que a obra se encontra catalogada com o código C2298. Adotou-se este modelo de referências (figura-acervo-código) ao longo do texto. Uma lista completa das obras de cordel consultadas ou referidas neste trabalho pode ser encontrada ao fim do texto, na seção “Lista de folhetos

delista morto em 1953, Camões é apresentado como sábio e profeta. O argumento é simples: um belo dia o rei, ouvindo das capacidades de Camões, resolveu pô-las à prova através de trinta adivinhações e desafios. Em jogo estava a própria vida de Camões, sem que haja uma razão para isso – além, é claro, da irracionalidade no cerne do poder². A primeira dessas situações é um lugar-comum humorístico que assinala essa capacidade:

O rei disse a Camões:
‘Tu és menino novo.
Vou fazer-te uma pergunta
Aqui perante o povo.
Qual é bom da galinha?’
Camões respondeu: ‘o ovo’.

Com um ano e quatro meses
Num dia de carnaval
O rei encontrou Camões
E perguntou: ‘afinal,
Camões, me diga com o quê’.
Ele respondeu: “com sal”.

(Oliveira, [190--a], p. 3)³

nos acervos”, organizada pela ordem com que aqui são expostas. Pelo que entendemos, a lista deve fundamentalmente exaurir toda a produção de cordéis voltados à figura do poeta até a data presente.

² Na I Jornada “Camões: Imago Poetae”, organizada pelo Centro Interuniversitário de Estudos Camonianos, ocasião em que apresentamos este texto em formato de comunicação, a intervenção de Milton Dias Pacheco, historiador da arte e membro do Centro, lembrou-nos de que a figuração do Rei como déspota pode estar relacionada à propaganda republicana do fim do século XIX brasileiro.

³ A grafia foi atualizada.

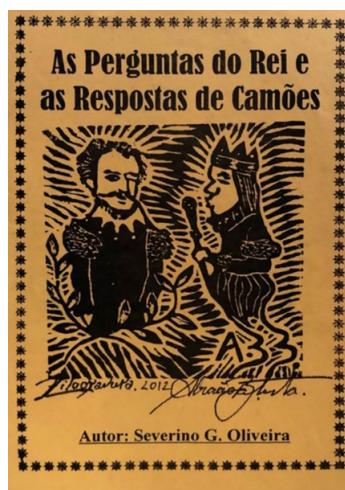
Os demais desafios são estereotipados. Consistem sempre no Rei à procura de modos de dificultar a vida de Camões, relativamente aos quais Camões sempre se desenrasca. Nesse texto, como em muitos outros, não há nenhuma indicação específica da relação entre o personagem e a figura histórica de Camões. Ao contrário, por seu conflito básico com a autoridade, verificaremos a assimilação de Camões a personagens da cultura popular de origem ibérica como João Grilo (ou João Ratão), também chamado de João Desassombrado ou Desmantelado, e Pedro Malasartes. Há um único conteúdo semântico implícito que mantém uma relação com a história, o de que Camões foi alguém que viveu no tempo em que havia um rei.

Essa inespecificidade indica outra questão: a relação difícil entre as imagens das primeiras obras e o nosso objeto, que são as representações visuais do poeta Luís de Camões. Muitos folhetos não trazem motivos visuais quaisquer que indiquem o poeta através de índices biográficos ou histórico-culturais – nomeadamente o olho ferido, a gorgeira, a barba e o laurel. Isso é comum sobretudo para os folhetos que parecem mais antigos. Lanço aqui a hipótese de que *As perguntas do rei e as respostas de Camões* seja o primeiro de uma série de cordéis que fazem de Camões um personagem de tipo *trickster* em virtude de dois fatores: a) a força com que se apresenta como modelo para outras obras; e b) a variedade de versões que se podem encontrar do mesmo folheto, que são pelo menos cinco no acervo digital do Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular. No Acervo de Obras Raras da Universidade do Estado da Paraíba, que não dispõe de recursos digitais, foram dez as tiragens indicadas. A essas dez devemos somar outras duas, pelo menos.

Figura 2 – As perguntas do Rei e as respostas de Camões.

Fonte: Acervo pessoal do autor.

Numa edição possivelmente da primeira década de 2000 e impressa (Fig. 2), como podemos ver, os motivos que compõem visualmente a representação a partir daqueles índices já aparecem – como também numa edição de 2012, com a xilogravura de Abraão Batista (Fig. 3), faltando a ambas, porém, o laurel. O autor, segundo indica uma única fonte – o verso de uma reedição recente –, Severino Gonçalves Oliveira, também conhecido por Cirilo, teria vivido entre 1908 e 1953, sendo, desse modo, um dos mais antigos do meu levantamento.

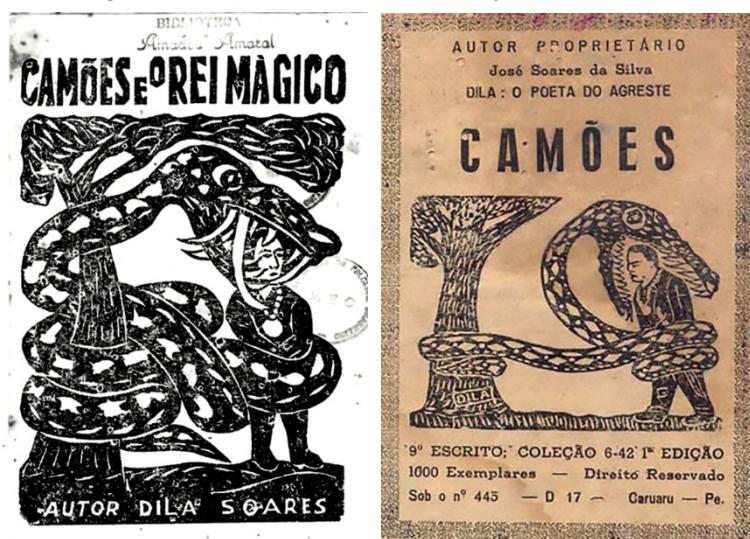
Figura 3 – As perguntas do Rei e as respostas de Camões.

Fonte: Oliveira (2024 [2012]).

A partir desse exemplo, podemos estabelecer também uma categoria para pensar as figurações camonianas no cordel, conforme ofereçam uma relação com a iconografia do poeta (olho ferido ou tapa-olho, trajes de época, gorgeira, barba e laurel).

Como se pode notar, numa edição mais recente, também a figura do Rei está caracterizada como tal, ao passo que nas anteriores a estampa exigia algum grau de interpretação sobre as imagens para que se compreendessem os papéis dos personagens nela. Presumimos que o Rei da primeira edição (Fig. 1), sendo autoridade, é aquele que aparece com cartola e charuto, com um dedo em riste e bigodes – nada que componha a indumentária régia no imaginário popular. Do outro lado, um imberbe “Camões” (e eu emprego aspas aqui) reage risonho. Essa é a primeira categoria de figuras: aquelas que, de modo análogo ao esquematismo dos títulos, não constituem a especificidade do personagem por referência ao Camões histórico. São assim, *referencialmente inespecíficas*, as representações nos folhetos seguintes:

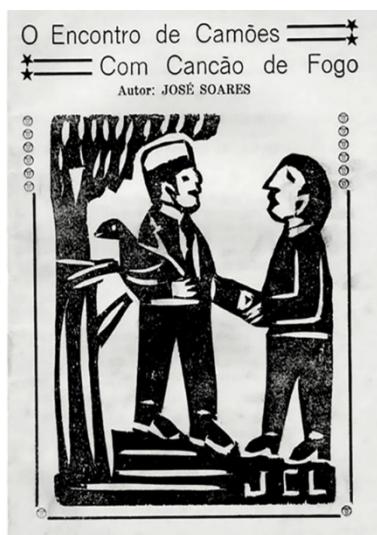
Figuras 4 e 5 – Camões e o Rei Mágico e Camões.



Fonte: Soares ([19--b], [19--a]).

As xilogravuras que estampam *Camões e o Rei Mágico* (Fig. 4, Cordelteca Coo94) e *Camões* (Fig. 5, Ciberteca 5898), de Dila Soares, trazem a situação em que o rei, com ciúmes da rainha, transforma-se numa serpente que abocanha o personagem.

Figura 6 – O encontro de Camões com o Cancão de Fogo.

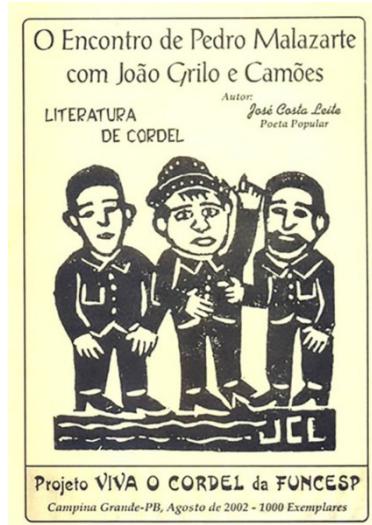


Fonte: Soares ([19--c]).

Em *O encontro de Camões com o Cancão de Fogo* (Fig. 6, Cordelteca C2512), de Dila Soares, desenvolve-se o tema “ladrão que rouba ladrão tem cem anos de perdão”⁴. O motivo do pássaro na xilogravura é o que diferencia Cancão de Camões.

⁴ O texto retoma *O encontro de João Grilo com o Cancão de Fogo*, modelo também aplicado a *O desafio de Camões com Bocage*, de João Batista Serra (Recife - PE: 2007), listado no Acervo de Obras Raras da Biblioteca da Universidade Estadual da Paraíba com o código MS0242. Em *O encontro de Camões com o Cancão de Fogo*, faz-se menção às *Astúcias de Camões*, título de cordel de Arlindo Pinto de Sousa, de 1950. O autor é de uma geração posterior à de Arlindo e, embora não tenha encontrado uma data, é de acreditar-se que seja posterior a 1950.

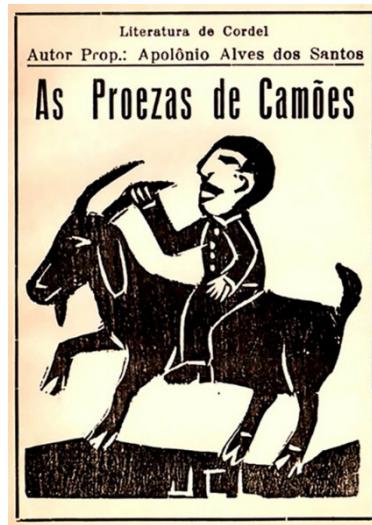
Figura 7 – O encontro de Pedro Malazarte com João Grilo e Camões.



Fonte: Leite (2002).

Em *O Encontro de Pedro Malazarte com João Grilo e Camões* (Fig. 7, Ciberteca 8095), de José Costa Leite, datado de 2002, a xilogravura traz indiferenciados os pícaros que se reúnem.

Figura 8 – As proezas de Camões.



Fonte: Santos (2011 [19--]).

Em *As proezas de Camões* (Fig. 8, Acervo de obras raras da UEPB, AA7037), de Apolônio Alves dos Santos, o motivo da xilogravura remete à narrativa segundo a qual Camões, desafiado pelo rei a chegar numa festa nem descalço nem calçado, teria montado um bode.

Figura 9 – *O casamento de Camões com a filha do Rei.*

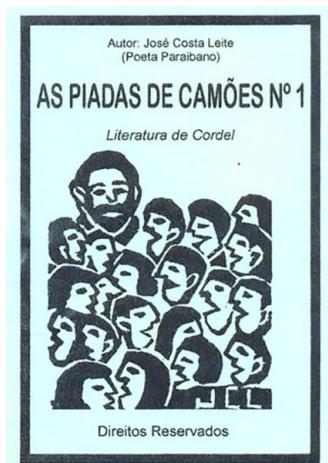


Direitos Autorais Reservados

Fonte: Leite (1981).

A xilogravura de *O casamento de Camões com a filha do Rei* (Fig. 9, Cordeloteca C2163), de José Costa Leite, publicado em 1981, lembra uma cena hollywoodiana.

Figura 10 – *As piadas de Camões.*



Fonte: Leite ([200-]).

Em *As piadas de Camões* (Fig. 10, Ciberteca 8226), de José Costa Leite, o único elemento particularizante seria ainda genérico, nomeadamente a barba. Entendemos que Camões é aquela cabeça que se eleva acima da massa – provavelmente seu público – de rosto caracterizado com barba.

Figura 11 – Camões e o rei.



Fonte: Acervo pessoal do autor.

Em *Camões e o rei* (Fig. 11), de Geraldo de Alencar, publicado em 2003, quatro motivos iconográficos são relevantes na xilogravura: a viola e as alpargatas, representando o cantador do sertão, ou seja, Camões, e o manto régio e a coroa, indicando o rei.

Figura 12 – As palhaçadas de Camões botando chifre no rei.

Fonte: Leite ([19--]).

Também podemos ver uma representação inespecífica, mas já aproximada no desenho de capa de *As palhaçadas de Camões botando chifre no rei* (Fig. 12, Cordelteca C2849), também de José Costa Leite. No texto, Camões é apresentado como “um português / De muita imaginação / [que] Era poeta e filósofo” (Leite, [19--], p. 2), mas o cordel segue uma narrativa fantasiosa, que constrói Camões como grande espertalhão.

Figura 13 – A volta de Camões e novas perguntas do Rei.

**A VOLTA DE CAMÕES
E NOVAS PERGUNTAS
DO REI**
AUTOR: LUIZ ALVES DA SILVA



Fonte: Silva (2006 [200-]).

A volta de Camões e novas perguntas do Rei, de Luiz Alves da Silva, possui pelo menos duas edições, ambas com capas desenhadas. A primeira que aqui vemos (Fig. 13) é também genérica, mas traz mais elementos folclóricos particularizantes associados à indumentária da aristocracia, embora a moda seja mais claramente aquela do século XVII francês ou XVIII. Numa edição que parece ser subsequente, mas que é divulgada como a primeira, de 2007 (Fig. 14, Cordeloteca C5356,), nós temos uma representação mais completa: observam-se na caricatura os já mencionados olho ferido, barba e laurel, bem como a indumentária do século XVI ibérico, consagrada, por exemplo, no retrato que Fernão Gomes faz do poeta.

Figura 14 – *A volta de Camões e novas perguntas do Rei*.



Fonte: Silva (2007).

Assim, a partir desse conjunto, podemos fazer duas observações. Primeiramente, da perspectiva da materialidade da comunicação, poder-se-ia lançar a hipótese de que a inespecificidade visual das imagens xilogravadas se atrela à possibilidade de reuso das estampas, coisa que não se pôde rigorosamente verificar no levantamento feito, uma vez circunscrito aos títulos associados a Camões. Em segundo lugar, de uma perspectiva literária, o processo que assistimos

é a transposição do nome Camões para o conjunto das figuras do tipo *trickster*, como é o caso tematizado no folheto de cordel que narra seu encontro com Pedro Malasartes e João Grilo. Essa *tricksterização* de Camões associa-se à desreferencialização histórica ou dessemantização cultural do seu nome.

Ou seja, muito mais do que o poeta português autor de *Os Lusíadas*, o que interessa é o *trickster*, o pícaro. É o que comenta Gilberto Mendonça Teles (1979, p. 299):

na verdade, o nome Camões possui no Brasil inteiro, não só no Nordeste, uma dimensão bem maior do que a que se vê na literatura. O termo Camões transcende os limites da pura erudição literária e universitária para repercutir na imaginação popular como algo mítico (um camonema), como um dos tais arquétipos que sobrevivem no ‘inconsciente coletivo’, dando ao povo a imagem de um ser ultra-inteligente, capaz de vencer os poderosos e beneficiar os pobres ou, apenas, capaz de satisfazê-los pelo simples fato de enganar o ‘rei’, de lesar o comerciante ou, como se diz, capaz de passar a perna em qualquer elemento detentor do poder real ou temporal.

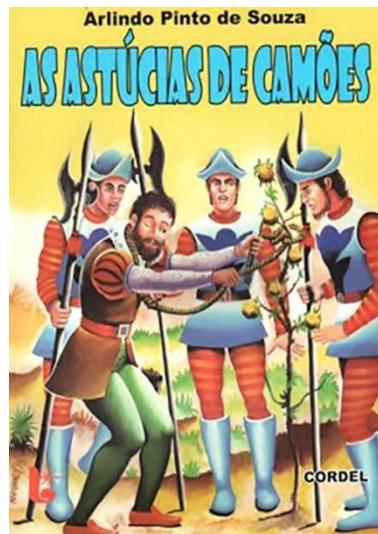
Mas por que um Camões pícaro? Ora, isso talvez se deva ao lugar de Camões entre as classes escolarizadas, isto é, alguns poucos no contexto de baixos índices de alfabetização como o era o interior do Nordeste na primeira metade do século XX. Os poetas populares, cordelistas e repentistas, não eram completamente iletrados, mas também em geral não tiveram educação formal, com frequência não completavam os estudos senão até o 4º ano. Um Camões pícaro constitui, assim, um compromisso entre dois contextos culturais: o popular e o erudito. A mesma coisa acontece a Bocage, aliás, que num folheto de 1958 faz as vezes do piadista, *Piadas do Bocage* (de Antônio Teodoro dos Santos), e em 1978 aparece numa *Disputa de Bocage com um padre* (de Manoel d’Almeida Filho). É importante

reservarmos esses exemplos, cuja capa aqui pouco importa, para logo mais.

CAMÕES BIOGRAFADO?

No segundo conjunto de capas, já observamos uma referencialidade histórico-cultural específica, talvez resposta àquela dessemantização. Nesse conjunto, devemos separar aqueles que já vimos: *As perguntas do Rei e as respostas de Camões* e *A volta de Camões e novas perguntas do Rei*. Por sua história de publicação, nesses textos espera-se já uma discrepância entre a ancoragem referencial dos motivos visuais e a construção do personagem. Também assim com os que veremos a seguir, embora nem sempre. Vejamos:

Figura 15 – *As astúcias de Camões*.



Fonte: Souza (1950).

As astúcias de Camões (Fig. 15, Cordeloteca C1546), de Arlindo Pinto de Souza, é publicado em 1950 com capa com policromia⁵.

⁵ No texto, o autor refere-se às astúcias de Bocage, já por ele cantadas.

Figura 16 – *O grande debate de Camões com um sábio.*



Fonte: Souza (1979).

O grande debate de Camões com um sábio (Cordeloteca C2626, Fig. 16), também de Arlindo Pinto de Souza, é publicado em 1979, com desenho a cores. Nesse, o personagem é apresentado como poeta; a situação estabelece uma continuidade⁶ com a narrativa popularizada: o rei, cansado de pregar peças em Camões, coloca-o num debate com um sábio que visitava a corte.

⁶ Exemplo de continuidade a cuja capa não tive acesso é o folheto *O filho de Camões*, de José Soares, listado com o código AA2775 na seção de Obras Raras da Biblioteca da Universidade do Estado da Paraíba. O texto está disponível no Acervo de Literatura de Cordel da Fundação Casa de Rui Barbosa com o código LC4349, disponível em <<https://app.docvirt.com/cordelfcrb/pageid/25811>>.

Figura 17 – *O debate de Camões com São Saruê.*



Fonte: Acervo pessoal do autor.

O debate de Camões com São Saruê (Fig. 17, Ciberteca 8050), José Costa Leite, foi publicado nos anos 2000, com capa em xilogravura. Nessa obra, a expressão “País de São Saruê” atualiza a lendária Coca-nha medieval⁷.

Figura 18 – *O grande encontro de Camões com Salomão.*



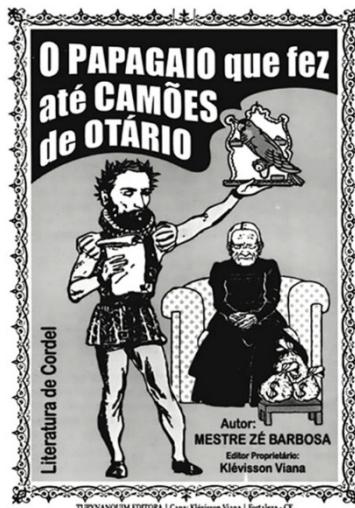
Fonte: Acervo pessoal do autor.

⁷ Não pude consultar a obra. A expressão é de algum uso folclórico, mas é difícil dizer em que consiste precisamente essa personagem “São Saruê” destacada da expressão “país de”. A hipótese mais conveniente é de que se trate de uma variação do tema “debate com sábio”.

Em *O grande encontro de Camões com Salomão* (Fig. 18, Cordelteca C5265), de Rouxinol do Rinaré e Serra Azul (2002), o texto desenvolve o personagem como “português” e “zarolho”, caolho. Fundamentalmente, trata-se de uma revisitação daquele com que iniciamos nossa apresentação, mas acontece outro processo característico aqui: o rei bíblico Salomão também não é simples preenchimento da figura inespecífica “o Rei”, sendo antes o recurso a outro personagem⁸ com bom valor para a dinâmica de tipificação do cordel enquanto tradição.

Note-se também que as duas xilogravuras precedentes trazem o mesmo motivo, do poeta com o dedo indicador nas têmperas.

Figura 19 – O papagaio que fez até Camões de otário.



Fonte: Barbosa (2008).

⁸ Pela leitura do folheto de Rouxinol do Rinaré e Serra Azul, podemos entender que ele provavelmente reelabora *O encontro de Rui-Barbosa com o Rei-Salomão do outro lado da vida*, para o qual não encontrei data de publicação, mas de autoria de Gonçalo Gonçalves Bezerra (Gongon), nascido em 1939 e morto em 2001.

Por fim, *O papagaio que fez até Camões de otário* (Fig. 19, Cordeloteca C6790), de Mestre Zé Barbosa. O protagonista aqui é um papagaio treinado, cuja inteligência fez com que o rei de Portugal e Camões viessem à sua procura, para apresentar-lhe adivinhações – percebe-se a inversão do lugar-comum que se construiu.

Os sintagmas todos trazem a marca da estereotipia. No conjunto de cordéis, as situações “debate”, “encontro”, “pergunta e resposta” são frequentíssimas; o rei, a princesa, o sábio são personagens-típos da cultura popular. Daquela assimilação, no entanto, temos ainda produções que trazem discrepança entre os motivos visuais e a construção do personagem.

Pelo que vimos até agora, esse segundo conjunto de cordéis pode ser subdividido em dois: a) o dos folhetos cuja relação entre elementos visuais e literários permanece discrepante, que são a maioria; b) o dos folhetos cuja relação entre visual e verbal se justifica de algum modo. Os exemplos seguintes são todos justificados:

Figura 20 – Luís de Camões na terra de Pindorama.



Fonte: Melo (2004)

Luís de Camões na terra de Pindorama (Fig. 20, Cordelteca C4338), de João Batista Melo, publicado em 2004 com capa em desenho, converte o motivo do laurel num cocar indígena. O poema começa com o Camões da cultura popular – “garanhão”, “aventureiro” e “trapalhão” – e segue com uma narrativa biográfica, em meio à qual faz uma crítica do colonialismo d’*Os Lusíadas*, e descreve o “Parnaso” (mencionado por Diogo do Couto no capítulo 28 da *Década Oitava da Ásia*) como uma denúncia da “chacina e terror” perpetrado pelos portugueses. Numa segunda parte, narra como “Pindorama”, o paradisíaco Brasil dos índios, logo seria invadido e, numa terceira, situa Camões naquele paraíso terrestre. É aí que, desde a perspectiva de suas experiências positivas, o Parnaso de Camões é apresentado como a reescrita d’*Os Lusíadas*. Quase pela conclusão, o autor reescreve duas oitavas, invertendo as iniciais do poema camoniano.

Ele começaria da seguinte maneira:

As armas e os vilões assinalados
sob força duma elite lusitana
os eternos direitos violados
desde a oriental praia americana
enfrentando os perigos que criaram
sem respeito ao valor da raça humana
e nas alheias terras edificaram
uma força que sempre sublimaram

(Melo, 2004, p. 23).

Figuras 21 e 22 – O gênio Camões e O gênio de Camões.



Fonte: Silva ([19--]; 2006).

O gênio Camões (Fig. 21, Cordeloteca C3689), de Gonçalo Ferreira da Silva, apresenta na primeira edição o retrato de autoria desconhecida da primeira metade do século XVII e, numa posterior, *O gênio de Camões* (Fig. 22), o conhecido retrato de autoria de Fernão Gomes. Longe de uma biografia, temos uma variação do tema “Camões confronta o rei”.

Figura 23 – Vida, sofrimento e morte do Poeta Luís Vaz de Camões.



Edição do GABINETE PORTUGUÊS DE LEITURA DA BAHIA

Fonte: Cavalcante ([19--]).

O cordel *Vida sofrimento e morte do Poeta Luís Vaz de Camões* (Cordelteca C1260, Fig. 23), de Rodolfo Coelho Cavalcante, foi editado pelo Real Gabinete Português de Leitura da Bahia e não apresenta indicação de data. É importante notar que a capa em desenho representa Camões soldado, algo que não acontece em nenhum dos outros, nem nos textos.

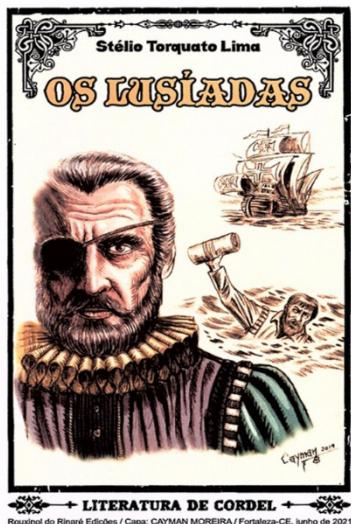
Figura 24 – Castro Alves e Camões: dois gênios da poesia universal.



Fonte: Acervo pessoal do autor.

Em *Castro Alves e Camões: dois gênios da poesia universal* (Fig. 24), também de Rodolfo Cavalcante, publicado em 1984, a xilogravura lembra o retrato anônimo do século XVII.

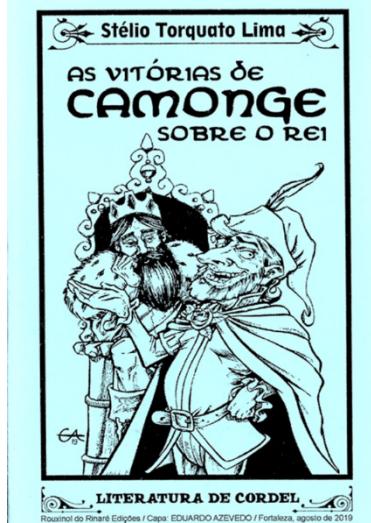
É escusado dizer que, nesses últimos dois títulos, a referência se justifica por não se tratar do Camões assimilado, mas do Camões histórico. Não é o caso de *Luís de Camões na terra de Pindorama* ou *O gênio Camões* – folhetos que parecem “dissimilar” apenas um pouco a figura popular no sentido da história, mas permanecem com o personagem.

Figura 25 – *Os Lusíadas*.

Fonte: Acervo pessoal do autor.

Quero ainda falar da adaptação de *Os Lusíadas* (2021) de autoria de Stélio Torquato Lima (Fig. 25). O autor é professor da Universidade Federal do Ceará e deu à estampa centenas de cordéis, especialmente adaptações. É curioso notar a relação entre a imagem e o conteúdo textual. Ao vê-lo na capa talvez mal nos demos conta da elipse, da ausência do nome de Camões nela, habituados que estamos à imediata associação entre o poeta e o poema. Com esse “não nos darmos conta”, além disso, concorre o desenho: vemos o poeta, em vestes de época, com um tapa-olho; vemo-lo, no segundo plano, salvar a nado um rolo em que possivelmente se encontra o poema; e, finalmente, apenas ao fundo, visualizamos uma nau com a Cruz da Ordem de Cristo nas velas pandas – metonímia para a ação do poema.

Figura 26 – *As vitórias de Camonge sobre o Rei.*



Fonte: Acervo pessoal do autor.

Por fim, vale aqui trazer o folheto *As vitórias de Camonge sobre o Rei* (Fig. 26), também de autoria de Stélio Lima, publicado em 2019, com desenho na capa. Quem será este personagem, o Camonge? Logo veremos como o autor faz sua apresentação. À primeira vista, o folheto pertenceria ao conjunto dos iniciais, que trazem uma figura inespecífica em perfeita consonância com o caráter genérico da personagem Camões, reduzido a mais um *trickster* popular. A capa lembra a cromolitogravura de Rafael Bordalo Pinheiro, “O Trinca-Fortes” do *Álbum das Glórias* (1880). O título, apenas confirmando essa impressão inicial, é ainda o eco da relação entre esse personagem e a autoridade régia. Entretanto, o folheto inicia da seguinte maneira:

João Grilo, Cancão de Fogo,
Chicó, Pedro Malazarte...
São todos amarelinhos
Cheios de engenho e arte
Oriundos de bem longe,
Como o genial Camonge,
Da astúcia, um estandarte.
De Camões e de Bocage,
Poetas de Portugal,
Boêmios e aventureiros,
Cada um mais genial,
Dizem que é combinação.
Não creio estar com a razão
Quem defende ideia tal.

(Lima, 2019, p. 5).

“Amarelo” é uma caracterização comum aos personagens elencados. Salientar o nome como combinação afasta o personagem fictício do histórico. O texto segue apresentando situações típicas que comprovam os predicados iniciais. Um bom exemplo é a primeira: um criador de cavalos pede a Camonge conselhos sobre com quem deve se casar – se uma prostituta, uma viúva ou uma jovem –, ao que ele lhe responde utilizando cavalos como metáfora. Como figura popular, o *trickster* também é apresentado como amigo do povo e inimigo das autoridades, que é onde se estabelece o grosso da narrativa – suas vitórias sobre o Rei, de resto as mesmas que encontradas no primeiro cordel.

O texto não justifica por que razão Camonge não é contração de Camões com Bocage, embora Bocage, como *en passant* mencionamos, tenha também sua pequena figuração *trickster* na literatura de

cordel. Essa hipótese é de Gilberto Mendonça Teles (1979, p. 300)⁹. Quanto ao cordel, é notável que ambos capa e nome optem de modo consciencioso pela dissimilação do personagem no sentido da figura popular. Quanto ao nome, posso oferecer um argumento linguístico ligado à oralidade, com base em evidências anedotais, que recolhi de comentários de leitores a páginas de internet: sendo indistintas as piadas que se contam dessas figuras, Camões e Camonge, o segundo parece ser uma corruptela do primeiro, com a attenuação do ditongo e a sonorização da sibilante pós-alveolar, /sh/ > /jê/ (ʃ > ʒ). Talvez isso faça parte da popularização da personagem de Camões através do cordel.

Para concluir, gostaria de sumarizar os processos que vemos: a) o destacamento do personagem Camões da figura histórica do poeta, observável nas estampas; b) a (concorrente) assimilação de Camões a outros personagens do tipo *trickster*; c) a atualização dessa figura através de sua “pervivência” intertextual, como acontece a personagens-tipo; d) o refinamento da relação entre o personagem e o Camões histórico, quer visual quer verbalmente, sem que haja propriamente dissimilação; e) a referencialização histórica com propósitos

⁹ O personagem de *As piadas do Bocage* (de Antônio Teodoro dos Santos), de possível publicação posterior, é o mesmo que o de *As perguntas do Rei e as respostas de Camões*. Já Camonge aparece em *Encontro de Patativa do Assaré com a alma de Zé Limeira o poeta do absurdo*, de autoria de Patativa do Assaré, e em *O cordel em cordel*, de Medeiros Braga, sem ser desenvolvido como personagem. É central em *A resposta de Camonge para o rei*, de 1978, narrativa em prosa publicada em formato de cordel, de autoria de Maria de Lourdes Alves da Silva, e que é basicamente uma versão do primeiro folheto. Fala ainda Teles em um “Cambonge”, mas o único registro que encontramos (no cordel *História do Boi Mandingueiro e o Cavalo Misterioso*, de José Bernardo da Silva, sem data, Cordeleteca Co428) não constrói relação com o personagem do tipo *trickster* ou com o Camões histórico. “Cambonge” é talvez grafia alternativa de “cambonje”, que designa uma das espécies de aves americanas conhecidas como saracuras.

específicos. Essas são tendências que podemos observar ao considerarmos a relação compósita entre os textos e as capas dos folhetos, que produzem ainda outros Camões além daqueles conhecidos no meio acadêmico.

Lista de folhetos nos acervos

As perguntas do Rei e as respostas de Camões (Cordeloteca C2298), de Cirilo de Oliveira.

Camões (Ciberteca 5898), de Dila Soares.

Camões e o Rei Mágico (Cordeloteca C0094), de Dila Soares.

O encontro de Camões com o Cancão de Fogo (Cordeloteca C2512), de Dila Soares.

O Encontro de Pedro Malazarte com João Grilo e Camões (Ciberteca 8095), de José Costa Leite, 2002.

As proezas de Camões (Acervo de obras raras da UEPB, AA7037), de Apolônio Alves dos Santos.

O casamento de Camões com a filha do Rei (Cordeloteca C2163), de José Costa Leite, 1981.

As piadas de Camões (Ciberteca 8226), de José Costa Leite.

Camões e o rei (imagem disponível em linha), de Geraldo de Alencar, 2003.

As palhaçadas de Camões botando chifre no rei (Cordeloteca 2849), de José Costa Leite.

A volta de Camões e novas perguntas do Rei (Cordeloteca C5356), de Luiz Alves da Silva.

As astúcias de Camões (Cordeloteca C1546), de Arlindo Pinto de Sousa, 1950.

O grande debate de Camões com um sábio (Cordeloteca C2626), de Arlindo Pinto de Sousa, 1979.

O Debate de Camões com São Saruê (Ciberteca 8050), José Costa Leite.

O grande encontro de Camões com Salomão (Cordelteca C5265) de Rouxinol do Rinaré e Serra Azul, 2002.

O papagaio que fez até Camões de otário (Cordelteca C6790), de Mestre Zé Barbosa.

Luís de Camões na terra de Pindorama (Cordelteca C4338), de João Batista Melo, 2004.

O gênio Camões (Cordelteca C3689), de Gonçalo Ferreira da Silva.

Vida sofrimento e morte do Poeta Luís Vaz de Camões (Cordelteca C1260), de Rodolfo Coelho Cavalcante.

Castro Alves e Camões: dois gênios da poesia universal (imagem disponível em linha), de Rodolfo Coelho Cavalcante, 1984.

Os Lusíadas (acervo pessoal), de Stélio Torquato Lima, 2021.

As vitórias de Camonge sobre o Rei (acervo pessoal), de Stélio Machado, 2019.

O filho de Camões, de José Soares, código AA2775. (Aqui não apresentado.)

O desafio de Camões com Bocage, de João Batista Serra (Recife - PE: 2007), código MS0242. (Aqui não apresentado.)

RECEBIDO: 14/09/2025

APROVADO: 23/09/2025

REFERÊNCIAS

BARATA, José Oliveira. Cordel - I. In: BERNARDES, José Augusto Cardoso (org.). *BIBLOS. Encyclopédia VERBO das Literaturas de Língua Portuguesa*. Lisboa: Verbo, 2002. v. 1, p. 1281-1292.

BARBOSA, Mestre Zé. *O papagaio que fez até Camões de otário*. 2008. Disponível em: <http://acervosdigitais.cnfcp.gov.br/Literatura%20de%20Cordel%20-%20C0001%20a%20C7176/93826>. Acesso em: 14 out. 2025.

CAVALCANTE, Rodolfo Coelho. *Vida, sofrimento e morte do Poeta Luís Vaz de Camões*. [19--]. Capa. Disponível em: <https://app.docvirt.com/cordelfcrb/pageid/52030>. Acesso em: 14 out. 2025.

LEITE, José Costa. *As palhaçadas de Camões botando chifre no rei*. [19--]. Capa. Disponível em: <http://acervosdigitais.cnfcp.gov.br/Literatura%20>

de%20Cordel%20-%20C0001%20a%20C7176/53970. Acesso em: 11 out. 2025.

LEITE, José Costa. *As piadas de Camões*. [200-]. Capa. Disponível em: <http://www.cibertecadecordel.com.br/detalhe.php?id=8226>. Acesso em: 11 out. 2025.

LEITE, José Costa. *O casamento de Camões com a filha do Rei*. 1981. Capa. Disponível em: <http://acervosdigitais.cnfcp.gov.br/Literatura%20de%20Cordel%20-%20C0001%20a%20C7176/35250>. Acesso em: 11 out. 2025.

LEITE, José Costa. *O encontro de Pedro Malazarte com João Grilo e Camões*. ago. 2002. Capa. Disponível em: <https://www.cibertecadecordel.com.br/detalhe.php?id=8095>. Acesso em: 11 out. 2025.

LIMA, Stélio. *As vitórias de Camonge sobre o Rei*. Fortaleza: Rouxino 1 do Rinaré Edições, 2019.

MELO, João Batista. *Luís de Camões na terra de Pindorama*. Niterói: Edição Quatro Cores, 2004. Disponível em: <http://acervosdigitais.cnfcp.gov.br/Literatura%20de%20Cordel%20-%20C0001%20a%20C7176/69810>. Acesso em: 25 set. 2025.

OLIVEIRA, Cirilo. As perguntas do Rei e as respostas de Camões. [19--]. Capa. In: POETA Severino Gonçalves de Oliveira - Capas dos folhetos. *Memórias da poesia popular*, Vale do Paraíba, 28 abr. 2018. Disponível em: <https://memoriasdapoesiapopular.com.br/2018/04/28/poeta-severino-goncalves-de-oliveira-capas-dos-folhetos/>. Acesso em: 10 out. 2025.

OLIVEIRA, Cirilo. *As perguntas do Rei e as respostas de Camões*. [S. l.]: Ed. Prop. João José da Silva, [19--a]. Disponível em: <http://acervosdigitais.cnfcp.gov.br/Literatura%20de%20Cordel%20-%20C0001%20a%20C7176/36765>. Acesso em: 10 out. 2025.

OLIVEIRA, Cirilo. *As perguntas do Rei e as respostas de Camões*. 2012. Capa. In: CHAVES, Frutuoso. De Camões a Camonge. *Carlos Romero - Ambiente de leitura*, [S. l.], jun. 2024. Disponível em: <https://www.carlosromero.com.br/2024/06/de-camoes-camonge.html>. Acesso em: 10 out. 2025.

SANTOS, Aplônio Alves. *As proezas de Camões*. [19--]. Capa. In: LA LEGGENDA di Lampião. *Prìncipi & Princípi*, [S. l.], 6 dez. 2011. Disponível em: <https://principieprincipi.blogspot.com/2011/12/la-leggenda-di-lampiao.html>. Acesso em: 10 out. 2025.

SILVA, Gonçalo Ferreira. *O gênio Camões*. [19--]. Capa. Disponível em: <https://app.docvirt.com/cordelfcrb/pageid/44422>. Acesso em: 14 out. 2025.

SILVA, Gonçalo Ferreira. *O gênio de Camões*. 2006. Capa. Disponível em: <https://app.docvirt.com/cordelfcrb/pageid/44432>. Acesso em: 14 out. 2025.

SILVA, Luiz Alves da. A volta de Camões e novas perguntas do Rei. [200-]. Capa. In: LUIZCORDELISTA. A volta de Camões e novas perguntas do Rei. *Cordel e poesia*, [S. l.], 9 dez. 2006. Disponível em: <https://luizcordelistablogspot.com/2006/12/volta-de-cames-e-novas-perguntas-do-rei.html>. Acesso em: 13 out. 2025.

SILVA, Luiz Alves da. A volta de Camões e novas perguntas do Rei. 2007. Capa. Disponível em: <http://acervosdigitais.cnfcp.gov.br/Literatura%20de%20Cordel%20-%20C0001%20a%C7176/80585>. Acesso em: 13 out. 2025.

SOARES, Dila. *Camões*. [19--a]. Capa. Disponível em: <https://www.cibertecadecordel.com.br/detalhe.php?id=5898>. Acesso em: 10 out. 2025.

SOARES, Dila. *Camões e o Rei Mágico*. [19--b]. Capa. Disponível em: <http://acervosdigitais.cnfcp.gov.br/Literatura%20de%20Cordel%20-%20C0001%20a%C7176/1599>. Acesso em: 10 out. 2025.

SOARES, Dila. *O encontro de Camões com o Cancão de Fogo*. [19--c]. Capa. Disponível em: <http://acervosdigitais.cnfcp.gov.br/Literatura%20de%20Cordel%20-%20C0001%20a%C7176/39157>. Acesso em: 11 out. 2025.

SOUZA, Arlindo Pinto de. *As astúcias de Camões*. 1950. Capa. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=qOmrqUY-Jmo>. Acesso em: 13 out. 2025.

SOUZA, Arlindo Pinto de. *O grande debate de Camões com um sábio*. 1979. Capa. Disponível em: <http://acervosdigitais.cnfcp.gov.br/Literatura%20de%20Cordel%20-%20C0001%20a%C7176/40212>. Acesso em: 13 out. 2025.

TELES, Gilberto Mendonça. *Camões e a Poesia Brasileira*. Rio de Janeiro: Livros Técnicos e Científicos, 1979.

ACERVOS

Acervo de Literatura de Cordel da Fundação Casa de Rui Barbosa. Disponível em: <https://app.docvirt.com/cordelfcrb/>. Acesso em: 06 out. 2025

Acervo Maria Alice Amorim (**Ciberteca**). Disponível em: <http://www.cibertecadecordel.com.br/>. Acesso em: 04 out. 2023

Cordelteca do Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular. Disponível em: http://www.cnfcp.gov.br/interna.php?ID_Secao=65. Acesso em: 25 set. 2025.

MINICURRÍCULO

MATHEUS DE BRITO é Professor Adjunto da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Licenciado (2011) e Doutor (2017) pela Universidade de Coimbra, é membro do Centro Interuniversitário de Estudos Camonianos (2011-presente). Fez pesquisa pós-doutoral na Unicamp (projeto FAPESP “O *ethos* do dissídio na lírica camoniana”, 2017-2020), tendo se dedicado às questões camonianas de um ponto de vista teórico e historiográfico.

Camões e as novas mídias

Camões and the new media

Andre Vallias

DOI:

<https://doi.org/10.37508/rcl.2025.nEsp.a1402>

RESUMO

André Vallias discorre sobre seu vídeopoema “Tão Pequeno”, realizado em 2006, a partir de uma canção de Caetano Veloso que integrou a trilha sonora do espetáculo de dança *Onqotô*, do grupo Corpo, arrolando ainda outros trabalhos de nova mídia sobre a obra de Luís de Camões.

PALAVRAS-CHAVE: Poesia; Novas mídias; Camões; Caetano Veloso; Stefan Zweig.

ABSTRACT

The author discusses his video poem “Tão Pequeno” (So Small), created in 2006 based on a song by Caetano Veloso that was part of the soundtrack for the dance spectacle “Onqotô” by the Corpo dance company, also listing other new media works based on the work of Luís de Camões.

KEYWORDS: Poetry; New media; Camões; Caetano Veloso; Stefan Zweig.

Quando a professora Gilda Santos, há cerca de um ano, propôs que eu falasse sobre “Camões e as Novas Mídias” neste ciclo de palestras que comemora o quinto centenário de nascimento de Luís de Camões, senti-me naturalmente lisonjeado, mas também, confesso, um tanto preocupado... Não sou um camonista, tampouco pesquiso o que se faz no campo das novas mídias. Sou um simples fazedor.

Comecei a fazer poesia em 1985 de um jeito não convencional, usando a técnica da serigrafia (no Brasil popularmente conhecida com *silk screen*) que aprendera com o saudoso mestre e amigo Omar Guedes, norteado principalmente pela obra dos poetas concretos Décio Pignatari, Haroldo e Augusto de Campos, José Lino Grünewald e Ronaldo Azeredo. Da “tela de seda” passei à tela do computador.

Quando me perguntam pela minha profissão, não tenho pudores em responder: “poeta, designer gráfico e produtor de mídia interativa”, pois as duas últimas atividades decorrem diretamente de minhas experimentações no campo da poesia. E muito do que faço no trabalho dito “profissional” posso chamar de “poesia aplicada”. A famosa definição de Décio Pignatari de que “o poeta é o designer da linguagem” não é para mim tão somente uma frase lapidar, mas um lema de vida.

O trabalho que motivou a minha participação no ciclo “Quinhenhos Camões, o poeta reverberado” foi feito em 2006 para publicação na *Errática*, uma revista eletrônica inspirada nos então nascentes “blogues” e nas revistas marginais das décadas de 1960, 70 e 80. Era um projeto independente, mas vinculado ao site oficial de Caetano Veloso, cuja primeira versão eu havia desenvolvido em 1997 e remodelado em 2005. Nos seus primeiros anos, foi editada com a colaboração do poeta e ensaísta Eucanaã Ferraz.

Nesse mesmo ano de 2005, Caetano criou com José Miguel Wisnik a trilha do espetáculo de dança “Onqotô”, do Grupo Corpo. No texto que escreveu para o encarte do espetáculo, depois reproduzido no do CD, Caetano explica:

várias coisas se reuniram aqui: os 30 anos do Corpo, a primeira oportunidade de compor para dança, a colaboração com meu amado Zé Miguel. Fui parar no Candeal para esperar que os garotos percussionistas da Bahia criassem imagens sonoras do universo.

Zé Miguel e eu tínhamos um mote que nós mesmos inventamos. Tínhamos nosso carinho pelo Corpo. E glosamos multiplicadamente. Ele foi a Gregório de Matos e eu fui a Camões. Cruzamos os nossos cantos. Achamos a voz humana de Greice para refazer em tom pedestre a pergunta terrível dos Lusíadas: on'q'o'tô?, onde (é) que eu estou? 'onde pode acolher-se um fraco humano'? Com amor, terror e humor, conversamos com os cosmólogos, com os místicos, com os dois poetas, com o dramaturgo escandaloso e moralista. E oferecemos os resultados musicais dessa conversa, nossa música de homens de palavra, aos corpos dos bailarinos do Corpo. Rodrigo intermediou. Mais que isso: criou retroativamente o sentido do que fizemos; refez o mote e as camadas de glosa de modo a provar que tudo tinha sido dançado antes de ser escrito (Caetano, encarte, 2005).

O crítico musical Hugo Sukman, em matéria para *O Globo*, comentou:

a música de ‘Onqotô’ é marcada por esse tipo de jogo de idéias, como se fosse a prosa solta entre Wisnik e Caetano, rosiana, que gerou todo o espetáculo. [...]

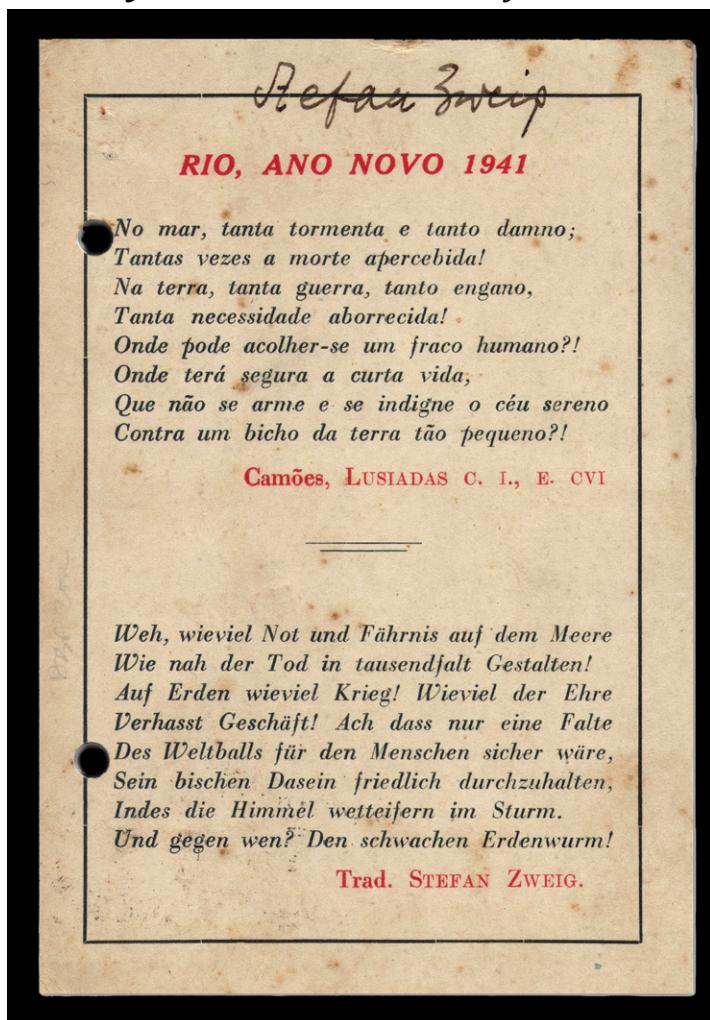
Depois de musicar a quadra e gravá-la com a cantora não profissional Greice Carvalho, mais uma coincidência cósmica supreendeu Caetano.

– Fiquei impressionado ao ler, logo depois, no belo livro de Alberto Dines sobre Stefan Zweig (‘Morte no paraíso’), que o escritor austríaco tinha traduzido esse trecho dos ‘Lusíadas’ para o alemão, e que uma cópia da estrofe em português foi encontrada emoldurada junto a seu leito de morte, quando ele se matou em Petrópolis – diz Caetano contando mais uma ‘estória’, como escrevia Guimarães Rosa, talvez a figura oculta de *Onqotô* (Sukman, 2005).

Por coincidência, já havia algum tempo que eu colaborava com Alberto Dines na Casa Stefan Zweig, tendo produzido o site e a iden-

tidade visual da instituição, o projeto expográfico da casa restaurada – com a arquiteta Nelci Frangipani –, realizando diversas exposições zweiguianas, mesmo depois de sua morte em 2018. Em uma delas, exibimos o cartão de ano novo que Zweig mandou imprimir em novembro de 1941 (Fig. 1), para enviar aos seus amigos dispersos pelo mundo, com sua bela tradução da estrofe 106 do Canto I de *Os Lusíadas*; exemplar que integra a imensa coleção de documentos e autógrafos de Pedro Corrêa do Lago.

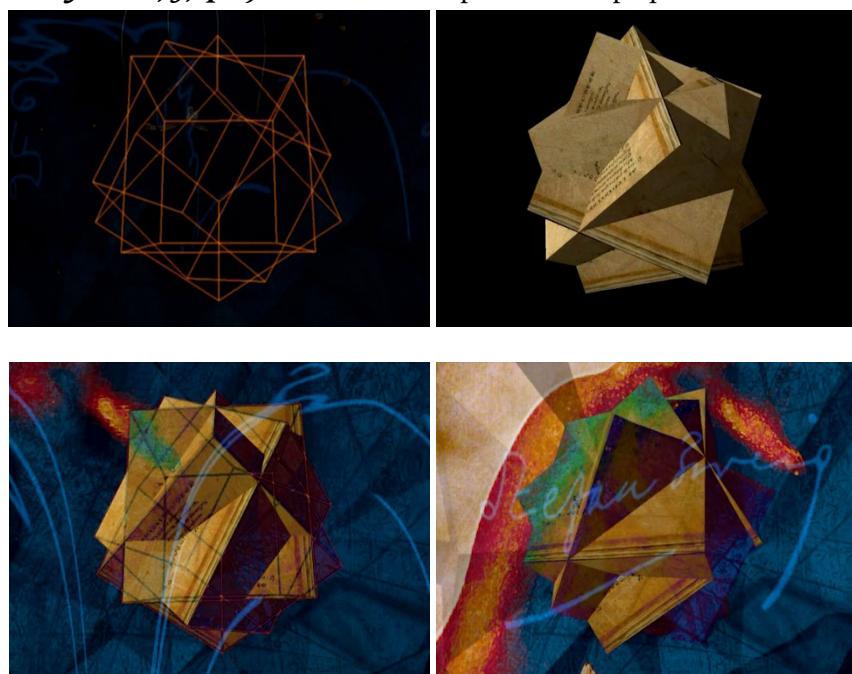
Figura 1 – Cartão de Stefan Zweig.



Fonte: Acervo Pedro Corrêa do Lago.

Criei a videoanimação a partir da rotação de um poliedro formado por três cubos em ângulos distintos, nos quais a página em que a mencionada estrofe aparece foi aplicada como textura – com trechos de *O Cinema Falado*, de Caetano, alterados com filtros digitais, e a assinatura de Stefan Zweig, na sua cor característica: violeta (Fig. 2, 3, 4 e 5).

Figuras 2, 3, 4 e 5 – Stills do vídeopoema “Tão pequeno”.



Fonte: Vallias (2023).



O trabalho foi depois exibido em diversas exposições sobre Stefan Zweig, em formato de instalação ou totêm multimídia¹.

¹ Cf. Vallias (2023).

Zweig começou sua carreira literária com a publicação de um livro de poesia; traduziu, durante as duas primeiras décadas do século XX, poemas de Baudelaire, Verlaine, Keats, Verhaeren, entre outros. Depois dedicou-se exclusivamente aos contos, novelas, ensaios e romances biográficos, que o tornariam o escritor de língua alemã mais lido e traduzido do seu tempo.

Sua relação com a obra de Camões não parece ter merecido até agora a atenção dos pesquisadores. É bem provável que o interesse tenha surgido durante as pesquisas que fez para a biografia de Fernão de Magalhães. O tema das grandes descobertas marítimas lhe ocorreu justamente na viagem de navio que o traria pela primeira vez ao Brasil, em 1936, a caminho do congresso do PEN Club, em Buenos Aires.

Na introdução do livro, o escritor explica como de repente se sentiu envergonhado ao ser acometido por um tédio avassalador na segunda semana de viagem, navegando tão confortavelmente naquele moderno transatlântico, enquanto homens do século XVI atravessaram o globo em embarcações e condições tão precárias e mortíferas. Zweig escreve:

uma vez despertado, este sentimento de vergonha não me abandonaria mais durante toda a viagem, e a idéia destes heróis sem nome não me largou mais nem um instante. Experimentei o desejo de saber mais a respeito daqueles que foram os primeiros a ousar a luta contra os elementos, sobre as primeiras viagens nos oceanos desconhecidos, cuja descrição já em menino excitara a minha imaginação. Fui à biblioteca do navio e escolhi ao acaso alguns volumes. E de todas as figuras e viagens, vim a admirar principalmente a façanha daquele homem que, a meu ver, realizou a proeza mais grandiosa da história dos descobrimentos: Fernão de Magalhães, que partiu de Sevilha em cinco minúsculos barcos pesqueiros para dar a volta ao mundo, no que talvez tenha sido a odisséia mais maravilhosa da história da humanidade,

aquela partida de duzentos e sessenta e cinco homens decididos, dos quais só regressaram dezoito num galeão em frangalhos, mas tendo içada ao mastro a bandeira da maior vitória. Naqueles livros não havia muitos relatos sobre ele, pelo menos o que li não me bastou. Por isso, ao regressar, li e pesquisei mais, espantado com o quanto pouco se disse sobre esse feito heróico até agora. E, como já aconteceu algumas vezes antes, vi que a melhor e mais fértil possibilidade de entender algo inexplicável é tentar recriá-lo também para outras pessoas. Assim nasceu este livro, e, posso dizer sinceramente, para a minha própria surpresa. Pois ao tentar descrever, com a maior fidelidade possível, esta odisséia de acordo com os documentos disponíveis, tive o tempo todo a sensação de estar contando uma ficção, um sonho, um daqueles contos de fada sagrados da humanidade. Mas não há nada melhor do que uma verdade que parece inverossímil! Por se elevarem tão acima da média terrestre, todos os feitos heróicos da humanidade têm algo de inconcebível; mas sempre é aquilo que há de incrível em suas realizações que faz os homens voltarem a ter fé em si mesmos (Zweig, 1999, p. 9).

Em 1936, Zweig foi recepcionado com honras e glórias no Rio de Janeiro e São Paulo; as recordações da curta, mas idílica, passagem pelo Brasil acabariam lhe sendo fatais quando a Segunda Guerra eclodiu. Poderia ter ficado nos Estados Unidos, onde tinha mais conhecidos e suporte financeiro; resolveu, no entanto, refugiar-se na terra que acabara de homenagear com o livro *Brasil, um país do futuro*, lançado em 1941, simultaneamente em 5 idiomas: alemão, sueco, inglês, francês e português. A repercussão no Brasil foi desastrosa, os intelectuais progressistas consideraram a obra uma encomenda do ditador Getúlio Vargas e a desprezaram. Não suportando o calor carioca, mudou-se em setembro para uma pequena casa em Petrópolis, onde a saúde de sua segunda esposa, Lotte, asmática, deteriorou-se rapidamente. Em 28 de novembro de 1941 celebrou

melancolicamente seu aniversário de 60 anos com versos, depois de um intervalo de quatro décadas:

Pressentimento

As horas dançam com langor
Sobre os cabelos cinza-prata;
Só quando a taça é esvaziada,
O fundo de ouro mostra a cor.

Sentir tão perto o mais profundo
Dos sonos não transtorna – acalma.
Só quem já sossegou a alma
Contempla satisfeito o mundo.

Do que alcançou não mais duvida;
Não mais lamenta o que perdeu.
Sabe que envelhecer é seu
Caminho para a despedida.

Na derradeira luz do dia
É que a paisagem se libera;
E o homem ama a vida à vera
Quando, no escuro, a renuncia.

(Zweig, 2011, p. 38).

Em dezembro, cada vez mais angustiado com as notícias da guerra e a saúde de Lotte, envia o cartão camoniano aos amigos...

Em 22 de fevereiro o casal comete o suicídio. O escritor deixou a seguinte mensagem:

DECLARAÇÃO

Antes de deixar a vida por vontade própria e livre, com minha mente lúcida, imponho-me uma última obrigação; dar um carinhoso agradecimento a este maravilhoso país que é o Brasil, que propiciou, a mim e a meu trabalho, tão gentil e hospitaleira guardada. A cada dia aprendi a amar este país mais e mais, e em parte alguma poderia eu reconstruir minha vida, agora que o mundo de minha língua está perdido e o meu lar espiritual, a Europa, autodestruído. Depois de 60 anos são necessárias forças incomuns para começar tudo de novo. Aquelas que posso exauridas nestes longos anos de desamparadas peregrinações. Assim, em boa hora e conduta ereta, achei melhor concluir uma vida na qual o labor intelectual foi a mais pura alegria e a liberdade pessoal o mais precioso bem sobre a Terra. Saúdo todos os meus amigos. Que lhes seja dado ver a aurora desta longa noite.
Eu, demasiadamente impaciente, vou-me antes.
Stefan Zweig (Zweig, 2011, p. 42).

Em 24 de outubro de 2024 recebi o seguinte mensagem por e-mail:

Prezado André Vallias,

Graças ao gesto simpático e generoso de uma Colega e amiga comum, [...], fiquei a conhecer um projeto artístico seu que entra em diálogo com Camões e com a sua obra. Na verdade, conheço o seu trabalho na área do digital há já vários anos, porque tenho estado ligado ao Programa de Doutoramento em Materialidades da Literatura, na Universidade de Coimbra, e com interesse particular na área de Cultura Digital e Virtual.

Hoje, contudo, escrevo por uma outra razão: faço parte da Comissão Camões/UC que tem por missão organizar um programa celebrativo para comemorar os 500 anos do nascimento de Camões e, por estes dias, estamos a organizar uma Exposição

na Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra (Sala de S. Pedro) com abertura prevista para dezembro de 2024. Teremos nessa Exposição 3 núcleos distintos: i) uma Bioiconografia camoniana; ii) um núcleo de obras impressas de Camões, fazendo uso do riquíssimo acervo da Biblioteca Geral e da Biblioteca Joanina da UC; iii) e um núcleo de obras digitais de temática camoniana.

Devo dizer que não tem sido fácil encontrar, quer em Portugal, quer no Brasil, obras com este perfil de criação digital, mas tendo agora identificado o seu projeto (que vi através da sua página do Instagram) teria (teríamos) um forte interesse em que fizesse parte do lote de obras em exposição.

Haveria, em seu entender, condições para isso? E como poderíamos tratar da sua autorização?

Cordialmente,
Paulo Silva Pereira (Pereira, 2024).

Naturalmente, concordei em participar. A exposição atrasou um pouco: foi inaugurada em 9 de janeiro de 2025 e ficou até 10 de junho de 2025.

Os dois outros trabalhos que integram o “núcleo de obras digitais” foram realizados especialmente para a exposição e são de clara inspiração *oulipoética* (refiro-me aqui ao Ouvroir de Littérature Potentielle, grupo criado em 1960 pelo matemático François Le Lionnais e pelo escritor e poeta Raymond Queneau).



1) *Diálogos entre Camões e Dinamene* (2025) é uma obra de Rui Torres que se baseia no soneto “Alma minha gentil, que te partiste” de Camões, em diálogo com uma versão alternativa de Manuel Portela,

narrada do ponto de vista da alma que partiu. Através de um sistema de variações, cada soneto pode ser gerado em inúmeras combinações únicas, permitindo que os leitores criem as suas próprias versões do texto. O projeto inclui a publicação de um livro com 500 sonetos selecionados por estudantes do ensino secundário, proporcionando uma experiência participativa que amplia as possibilidades de leitura e interpretação do poema original².

Rui Torres (Porto, 1973) é um dos expoentes da chamada po.ex, professor catedrático na Universidade Fernando Pessoa (UFP) e coordenador do po.ex.net, site de referência da poesia experimental portuguesa.

O mencionado “soneto alternativo” é o de Dinamene para Camões:

Alma minha gentil, que te quebraste
Tão cedo nesta vida tão sentida,
Repousa em terra fria, condoída,
E vive lá na escrita sempre triste.

Se no assento etéreo em que a escrita
Memória desta vida nos consente,
Não te esqueças daquele amor ausente
Que foi nos olhos meus pura desdita.

Daqui não sei de que possa valer-me
Essa dor que dizes que te ficou
Da mágoa, sem remédio, de perder-me,

Rogo a Deus, que meus anos encurtou,
Que tão cedo não te vejam meus olhos,
Que por bem de teus olhos me apartou.

² Cf. Torres (2025).



2) *Máquina do mundo – edição revista e baralhada* (2025) é um projeto de literatura eletrónica³ desenvolvido em tecnologia web a partir da obra *Os Lusíadas*, de Luís Vaz de Camões. Brincando com as ideias de determinismo e criação emergente, este trabalho apresenta no ecrã uma nova instância textual, composta por versos recombinados que respeitam a estrutura métrica e rítmica original (ABABABCC). Os leitores podem interagir com este objeto, alterando os conjuntos de rima e explorando múltiplas possibilidades de reconstrução poética. O título evoca o episódio do Canto X, estância 80, em que Tétis revela a Vasco da Gama a “Máquina do Mundo”, simbolizando a ordem cósmica e o desígnio divino. Esta proposta revisita esses conceitos ao criar um espaço híbrido em que a previsibilidade estrutural coexiste com a criatividade do utilizador, desafiando interpretações sobre o providencialismo, o acaso e a natureza do texto literário na era digital.

Luís Lucas Pereira (Coimbra, 1984) trabalha no Departamento de engenharia informática da Universidade de Coimbra.

Alguns outros projetos “camonianos” que podem ser considerados como de “novas mídias” ou pelo menos “mix mídia”, foram listados por Eliane Trindade, editora do Prêmio Empreendedor Social e colunista do jornal Folha de S. Paulo, em matéria de 23 de janeiro de 2025, publicada naquele jornal:

A exposição fotográfica *O rosto de Camões*, do fotógrafo e artista visual português João Francisco Vilhena, que já passou por várias

³ Cf. Pereira ([2025]).

cidades em Portugal e Brasil, com retratos de cinco homens e cinco mulheres travestidos como o autor de *Os Lusíadas*;

A peça do dramaturgo e ator português Nelson Monforte: *O olho perdido de Camões*, encenada pela primeira vez na virada de 9 para 10 de junho, data da morte de Camões, com a seguinte chamada irônica: “de quem foi a ideia de comemorar meu nascimento no dia da minha morte?”;

O *Slam Camões*, campeonato de poesia falada em oito eventos realizado de maio a novembro de 2024 nos salões da Casa da Cidadania da Língua sob curadoria da brasileira Maria Giulia Pinheiro; *Canto(s) da condição humana*, ópera multimodal do compositor brasileiro Jônatas Manzolli, desenvolvida no Centro de Estudos Camonianos em Coimbra, com estreia prevista para meados de 2025. A ópera explora o universo camoniano do ponto de vista de uma mulher, que tem visões e recebe cartas de seus personagens femininos, como Inés de Castro;

O céu da língua, espetáculo de *stand-up poetry* de Gregorio Duvier, cocriado e dirigido por Luciana Paes, que estreou em novembro de 2024 em Lisboa.

RECEBIDO: 15/07/2025 APROVADO: 01/08/2025

REFERÊNCIAS

- CAETANO VELOSO. Encarte do espetáculo de dança “Onqotô”. 2005.
- PEREIRA, Luís Lucas. *Máquina do mundo* – edição revista e baralhada. [S. l.: 2025]. Disponível em: <https://humaginarium.net/maquinadomundo>. Acesso em: 9 ago. 2025.
- PEREIRA, Paulo Silva. (*E-mail*). Destinatário: André Vallias. [S. l.], 24 out. 2024. 1 e-mail.
- SUKMAN, Hugo. Big Bang nada: Fla-Flu. *O Globo*, segundo caderno, Rio de Janeiro, 10 ago. 2005. Disponível em: <https://caetanoendetalle.blogspot.com/2012/11/2005-onqoto.html>. Acesso em: 15 ago. 2025.
- TORRES, Rui. *250 sonetos de Camões para Dinamene / 250 sonetos de Dinamene para Camões*. Comissariado por Paulo Silva Pereira e Filipa

Araújo. Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra, 9 jan. – 10 jun. 2025. Disponível em: https://telepoesis.net/camoes_500/. Acesso em: 9 ago. 2025.

TRINDADE, Eliane. Brasileiros dão vida a um Camões do século 21: popular e descolonizado. *Folha de S. Paulo*, [S. l.], 23 jan. 2025. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/colunas/redesocial/2025/01/brasileiros-dao-vida-a-um-camoes-do-seculo-21-popular-e-descolonizado.shtml>. Acesso em: 9 ago. 2025.

VALLIAS, André. *Tão pequeno*. [S. l.]: 20 dez. 2023. Instagram: @a_vallias. Disponível em: https://www.instagram.com/p/C1E57CySTT_. Acesso em: 9 ago. 2025.

ZWEIG, Stefan. Declaração. In: PREFEITURA DE PETRÓPOLIS. *Stefan Zweig vive!* (catálogo da exposição). Petrópolis (RJ): Centro de Cultura Raul de Leoni, 14 jan. – 01 maio 2011. p. 42.

ZWEIG, Stefan. Pressentimento. 28 nov. 1941. In: PREFEITURA DE PETRÓPOLIS. *Stefan Zweig vive!* (catálogo da exposição). Petrópolis (RJ): Centro de Cultura Raul de Leoni, 14 jan. – 01 maio 2011. p. 38.

ZWEIG, Stefan: *Fernão de Magalhães – o homem e a sua façanha*. Tradução Kristina Michahelles. Rio de Janeiro: Record, 1999.

MINICURRÍCULO

ANDRÉ VALLIAS é poeta, designer gráfico e produtor de mídia interativa. Foi co-curador de diversas exposições de poesia visual e digital, entre as quais: *Transfutur* (1990), *poesie – digitale dichtkunst* (1992) e *POIESIS – poema entre pixel e programa* (2007). É autor de *Heine, hein?* (Perspectiva, 2011), *TOTEM* (Cultura e Barbárie, 2014), *ORATORIO* (Azougue, 2015), *Bertolt Brecht: Poesia* (Perspectiva, 2019) e *Byron – Poemas, cartas, diários &c.* (Perspectiva, 2024).

Vida e obra, figura e mito de Camões – “matéria perigosa”

*Life and work, figure and myth of Camões – “dangerous
matter”*

José Carlos Seabra Pereira
Universidade de Coimbra

DOI:

<https://doi.org/10.37508/rcl.2025.nEsp.a1422>

RESUMO

A efeméride dos 500 anos do nascimento de Luís Vaz de Camões focou as atenções na figura do próprio escritor e na projecção do seu mito pessoal, por vezes sob a tentação de retorno a um biografismo falacioso na extração de dados e fantasioso no fito de colmatar lacunas informativas. As narrativas sobre a vida de Camões foram-se inscrevendo sobre o código da biografia como género literário, com suas categorias e seus tópicos, de longa tradição humanista. De qualquer modo, a vida de Camões trouxe à sua criação literária fecundo acervo de motivações e de biografemas, embora certas contingências e experiências talvez tenham sido revividas pelo poeta à maneira de outras atribuídas a grandes individualidades históricas ou heróis de narrativas épicas e de fábulas míticas. Mas Camões foi sobretudo magnífico criador de figuras; e a sua criação figural estende-se a ele mesmo como *persona* que os seus receptores foram variamente apresentando. Luís de Camões sabe que *figura* é ficção e dicção; e aos movimentos autorais no sentido da construção figural do mito pessoal vieram juntar-se outros tantos movimentos de recepção crítica e criativa.

Na sua obra, Camões revela-se “matéria perigosa”, na medida em que cria uma poesia de conhecimento endógeno, com genial beleza de complexidade problemática entre o saber experencial e o augustiniano “enten-

dimento superior”. O efeito de sentido parte muitas vezes da deslocação semântica de termos nucleares – como acontece com “pena” e com “experiência” – e deixa em aberto o alcance problemático de outros tantos conceitos e dados existenciais – como acontece com “mal” e com “Caso”. Em momentos nevrálgicos da obra de Camões, esse desafio idiolectal implica importantes tópicos temáticos – como “a mudança” e “o desconcerto” – e sujeita-os a um tratamento subversivo, até à superação da crise.

PALAVRAS-CHAVE: Vida de Camões; Biografemas; Figura; Mito pessoal; Conhecimento endógeno; “Matéria perigosa”.

ABSTRACT

The 500th anniversary of Luís Vaz de Camões's birth has focused attention on the writer himself and the projection of his personal myth, sometimes tempted to return to a fallacious biographical approach to extrapolating data and fanciful in its attempt to fill in information gaps. Narratives about Camões's life have gradually become part of the code of biography as a literary genre, with its categories and topics, and a long humanist tradition. In any case, Camões's life brought to his literary creation a fertile store of motivations and biographemes, although certain contingencies and experiences may have been relived by the poet in the same way others are attributed to great historical figures or heroes of epic narratives and mythical fables. But Camões was above all a magnificent creator of figures; and his figurative creation extends to himself as a persona that his audiences have variously presented. Luís de Camões knows that figure is fiction and diction; and the authorial movements toward the figural construction of personal myth were joined by many other movements of critical and creative reception. In his work, Camões reveals himself to be “dangerous matter”, as he creates a poetry of endogenous knowledge, with a brilliant beauty of problematic complexity between experiential knowledge and the Augustinian “higher understanding”. The effect of meaning often begins with the semantic displacement of core terms – as with “pena” and “experience” – and leaves open the problematic scope of many other concepts and existential data – as with “mal” and “caso.” At crucial moments in Camões's work, this idiolectal challenge implicates important thematic topics – such as “change” and “disconcertation” – and subjects them to a subversive treatment, until the crisis is overcome.

KEYWORDS: Camões' life; Biographemes; Figure; Personal myth; Endogenous knowledge; “Dangerous matter”

1. Vai para meio milénio que, por entre a incerteza gerada à volta dos marcos da sua vida e por entre os lances pregnantes da sua obra, Camões começou a trazer-nos sempre “alvoroço e início” (como Sophia disse um dia a propósito de Ruben A.) e a fazer-nos sentir que “Cada verso [s]eu é puro orvalho / Na primeira manhã de Portugal.” (Alberto de Lacerda).

Ao ser-me dada a honra de orador nesta sessão conclusiva do ciclo de palestras com que, ao longo de um ano, esta nobre casa do camonismo que é o Real Gabinete Português de Leitura celebrou os 500 anos do nascimento de Camões, queria colocar a minha intervenção no horizonte de expectativas e de realizações que, sobretudo em Portugal e no Brasil, mas também um pouco por todo o mundo e especialmente através da rede de leitorados e cátedras do Instituto Camões, têm consubstanciado as comemorações.

Mas falo, evidentemente, a partir dos motivos nucleares da minha paixão por Camões: sei que, no seu tempo, com seu carácter insubmisso e através da integração inacomodada no desfavorável funcionamento epocal do campo literário português, Camões se impôs como o maior escritor da literatura portuguesa; constato que se tornou a voz que, desde há mais de quatro séculos, fecunda como nenhuma outra a poesia portuguesa, como diria Aguiar e Silva, e que assim faz irradiar o efeito que a sua própria poesia já exercera na vida da língua pátria, enriquecendo-a, maleabilizando-a, nobilitando-a, potenciando-a; julgo que não só permanece autor supremo das literaturas em língua portuguesa, mas também continua a constituir uma inigualável *pedra de toque* para as realizações do espírito humano através da criação em arte literária e como inigualável *ponto de referência* para o papel e a posição do Ocidente na História universal e, em particular, para o contributo singular do projecto lusíada no caminho para níveis superiores de Humanidade; considero que tal representatividade superior decorre da densidade existen-

cial e da ética de (auto-)superação que, para lá do substrato oferecido pelo seu teatro e pelas suas cartas, culmina no valor problematizante, cognitivo e edificante da sua poesia lírica (cuja dominante é a de melancolia e ironia em sucessivos anseios de plenitude, através da vária exaltação amorosa e da múltipla experiência de crise) e da sua obra épica (cuja dominante é o do louvor crítico do “peito ilustre lusitano” em ordem ao horizonte mobilizador do império ecuménico das “leis melhores” da Justiça e do Amor – que, n’*Os Lusíadas* (II, 46), Camões põe a Providência divina, através da figura mitográfica de Júpiter, a antever e a confiar aos feitos da grei portuguesa nesse sentido); defendendo a coerência orgânica do discurso literário de Camões nessa perspectiva e, por consequência, não me esquivo a contrariar, em sucessivos ensaios, os pendores de superficialidade e espavento, as tentações de protagonismos espectaculares, as presunções de novidades supostamente desmistificadoras do *mainstream* académico ou efectivamente ditadas por revisões ideológicas do nosso passado quinhentista e da relação com ele estabelecida pelo discurso camoniano; em contrapartida, tento, como outros reputados camonistas, contribuir para a legítima e necessária adopção de diferentes protocolos de leitura em equação com a plural e dialéctica significação dos poemas camonianos, perante a qual havemos de agir com respeito pelas normas do círculo hermenêutico e sem abusar da parcial indeterminação semântica dos textos, nem trair a coerência orgânica da sua estrutura pragmática, obliterando a dominante que preside ao seu funcionamento sistémico e que a especifica entre as mensagens de comunicação artística.

2. Era previsível que a ocorrência da efeméride que hoje aqui nos congrega – 500 anos do nascimento de Luís Vaz de Camões – viesse focar as atenções justificadamente na figura do próprio escritor e na projecção do seu mito pessoal. Antevia-se que daí resultasse

a tendência não só para valorizar em Camões a coincidência ou a proximidade entre a sua experiência existencial e os dados da sua obra, mas também para privilegiar a revisitação dos factos da sua biografia e para desatender aos sentidos translatos que palavras e vivências (viagem, naufrágio, perdição, etc.) podem adquirir na criação textual.

Desde o início das celebrações e dos trabalhos comemorativos, adverti contra a tentação de retorno aos vícios de um biografismo falacioso na extração de dados e fantasioso no fito de colmatar lacunas informativas (v.g. “Podemos imaginar Camões a...”).

Aliás, a compreensível revisitação biográfica, em espírito de escrutínio e de pesquisa inovadora, não deveria visar apenas tornar mais personalizada a presença do autor entre nós e mais fremente a conotação vivencial da sua obra – que não deve confundir-se com endosso dos biografemas a uma directa pragmática expressivista do pensado e sentido, do recordado e imaginado. Deveria, antes, resultar em renovação interpretativa dessa obra no respeito pela autonomia semântica dos textos poéticos e dramáticos.

Lembrava todavia que essa orientação celebrativa deve ter devidamente em conta que nas várias fases da sua vida Camões cria nas *Rimas* uma obra lírica vertebrada pela estética do desafogo (com sua *imitatio uitae* pautada pelos parâmetros da *imitatio stili*) e, por isso, conduzida à *construção* de uma biografia poética exemplar, enquanto n’*Os Lusíadas*, além de envolver-se nos juízos ético-sociais que o exercício crítico do humanismo cívico exige ao narrador/autor textual (figura em estreita relação com o autor empírico Luís Vaz de Camões), por razões análogas concede ao sujeito poético direitos de presença multiforme e marca a epopeia com passos elegíacos que tornam insólita a sua actualização do código clássico desse género supremo (na medida em que Aristóteles preceituava que o poeta

épico deve falar o menos possível em seu próprio nome, sob pena de degradar a mimese narrativa).

Mas o próprio valor axial da poética petrarquista do desafogo impõe que na revalorização da individualidade histórica de Camões e na renovação do conhecimento da sua biografia se amplie e aprofunde o estudo das relações com a cultura da tradição e da contemporaneidade europeias. A cultura – o pensamento e a arte, as ideias e as formas simbólicas – também é vida de Luís Vaz de Camões; as relações com os bens culturais é mesmo a componente mais importante da vida de Camões.

A rota existencial e a obra de Camões correspondem tanto a desígnios e faculdades pessoais, quanto a apelos e tendências do seu contexto político-cultural – como nuclearmente se vê nos nexos da deriva do expedicionário entre Armas e Letras com a escrita do ideal renascentista de *fortitudo et sapientia*, cultivado pelo maneirista Camões a partir do ideal cavaleiresco e de outros legados socioculturais da Idade Média.

3. Aceitemos, pois, que nestes dias de celebração do V Centenário do nascimento de Luís de Camões a natureza biográfica da efeméride traz naturalmente a vida do Poeta e a sua personalidade para a ribalta comemorativa. Daí não há-de decorrer o apagamento da sua obra literária e da sua projecção mítica ao longo de meio milénio. Pelo contrário, as correlações entre vida, obra e mito de Camões deverão projectar novas luzes sobre o seu significado e alcance.

Ao mesmo tempo, tenhamos em devida conta que, mesmo quando desautorizado pela epistemologia literária e pela erudição analítica ao longo do século XX (desde a “crítica estética” de Fidelino de Figueiredo ao racionalismo crítico de António Sérgio), algum biografismo, ainda atraído pelos fantasmas de Sainte-Beuve e de Tai-

ne mesmo em autores com espírito de integridade historiográfica como Joaquim Ferreira, foi encontrando até aos nossos dias meios de revivescência em novas tentativas de reconstituição ensaística da vida de Camões ou na sua transposição em criações romanescas (por vezes abusivamente lidas com valor documental).

Mesmo os que com seriedade de “Evocação histórica”, como o injustamente esquecido Mário Domingues, denunciam o discurso biografista que, embora repetindo erros já inveterados, com estes tece “um bonito romance de agrado geral, contendo apesar de tudo indícios reais de uma existência extraordinária”, afinal não se contentam com que pela mão dos eruditos “se conheçam muitos eventos que, melhor ou pior, nos permitem organizar uma narrativa com alguma sequência” e escrever, sem “pretensão a fazer revelações sensacionais”, uma biografia “tanto quanto possível verídica e coerente, baseada nas certezas que se conhecem e nas hipóteses plausíveis” (Domingues, 1968, p. 12).

Em verdade, mesmo Mário Domingues e os que parecem acatar essas precauções acabam por apetecer o fruto de “laboriosas ilações, inferências, deduções” a partir daqueles poucos documentos “dignos de inteira confiança sobre os factos principais da [...] existência [de Camões], que se conhecem por tradição quase sempre duvidosa ou alterada pela imaginação de investigadores fantasistas”. Alguns acabam por correr os riscos da convicção de que muitos dos poemas de Camões “são a expressão transcendente de fases da sua vida” e do subsequente círculo vicioso em que “logo se torna necessário, para melhor os compreender, averiguar os factos pessoais que os inspiraram ou os sucessos da época que os determinaram” (Domingues, 1968, p. 5, 12, 103).

Esses mesmos caem assim nas faláciais da leitura psicologista e biografista da obra poética de Camões para “trasladar e extrair dela o que melhor nos ofereça o seu retrato psicológico para enriquecimento de uma biografia muito difícil de organizar, devido à fre-

quente ausência de documentos seguros e de referências precisas por parte dos seus contemporâneos” (Domingues, 1968, p. 295).

Não obstante, no que podia entender-se como visando sobretudo o processo de Teófilo Braga – que interligava as supostas fases de composição e a estrutura d’*Os Lusíadas* com os parâmetros cronológicos do trajecto biográfico de Camões –, o mesmo Mário Domingues enfatizava que “historiógrafos e ensaístas ainda não resolveram o problema da data em que Luís de Camões escreveu a maior parte dos seus poemas, ignorando-se por isso a ordem cronológica em que os produziu” (Domingues, 1969, p. 97).

No fundo, como claramente mostrou Elisabeth Naique-Dessai, os engodos e os círculos viciosos das narrativas sobre a vida de Camões foram-se inscrevendo, século após século e até aos nossos dias, sobre o código da biografia como género literário, com suas categorias e seus tópicos, de longa tradição humanista. Afinal, sem disso se darem conta, muitos seguiram um método de construção biográfica já reivindicado em 1624 por Severim de Faria, nestes termos: “aproveitando-se principalmente do que o mesmo Luís de Camões de si refere em seus versos, onde originalmente os Poetas deixam escritas suas vidas; porque é natural aos homens deleitar-se de contar os trabalhos que padeceram, depois de escaparem deles”.

Numa época em que António Ferreira e outros autores cultivavam a impessoalidade do discurso literário, Camões suggestionou os seus leitores no sentido de Afrânio Peixoto ter estudado a intertextualidade homo-autoral de “O ‘Parnaso’ de Camões [como] fonte d’*Os Lusíadas*” (Peixoto, 1932, p. 111-141) e de Roger Bismut ter concebido *Les Lusiades de Camões, confession d'un Poète*.

Todavia, uma correcta equação do “entendimento de meus versos” (como diz Camões no limiar dos seus sonetos) pressupõe que o leitor tenha presente que os seus textos poéticos e dramáticos (e até, em cer-

ta medida, os epistolográficos) não são mensagens marcadas por uma pragmática de “assimbolia” (Roland Barthes), à maneira de documentos historiográficos ou de certificações notariais. São, sim, ficções literárias que, conectando-se ou não a factos e lances da vida do autor empírico, criam uma ordem nova de sentido através da autonomia semântica dos textos, construída por imagens e por símbolos, por processos estilísticos e por outros meios de sugestão conotativa, envolvendo por vezes a re-conversão de arquétipos e mitos, de tópicos e tropos consagrados.

Essas obras-primas de “fingimento e poesia”, como asseverou oreve-dor d’*Os Lusíadas*, Frei Bartolomeu Ferreira, abrem-se aos leitores de todas as épocas como um campo inexaurível de significações múltiplas e de sugestões recônditas. Já disso dava conta Manuel Correia na primeira grande edição comentada da epopeia camoniana: “[...] porque as coisas que parecem ditas a acaso e por encher verso ou responder a consoante, todas têm mistério e significado mais do que o declarado”.

4. Recentemente, a efervescente e equivocada invocação do soneto “O dia em que eu nasci, moura e pereça” – atribuindo-lhe valor de testemunho biográfico e até de documento informativo sobre a data do nascimento de Camões – veio reavivar a pertinência das considerações que atrás tecí.

Na verdade, mesmo que nos versos desse soneto o sujeito poético dissesse que nascera num dia de eclipse do Sol, tal não colocaria o poema fora da órbita da ficcionalidade literária, nem isentaria o leitor do respeito por esse estatuto da comunicação literária, ao abrigo do qual Camões nos solicita para o acompanharmos, no curso das metáforas obsessivas, ao encontro do mito pessoal (como diria Charles Mauron, mestre da psicocrítica).

Acresce, porém, que na sua retórica da grandeza maldita o soneto só inclui o eclipse entre os sinais cataclísmicos com que a hipertrófia

desesperada do eu quer que passem a assinalar *a posteriori* a vinda ao mundo desse excepcional ser humano que é o Poeta: primeiro, manifesta-se o desígnio inviável de que aquele dia desapareça no calendário da roda do ano (“não o queira jamais o tempo dar, / não torne mais ao mundo”); só depois, admitindo a impossibilidade dessa eliminação (“e, se tornar, [...]”), surge o voto agoirento de que fenómenos incompreensíveis (“As pessoas pasmadas, de ignorantes”) e de terror apocalíptico (“mostre o mundo sinais de se acabar, / nasçam-lhe monstros, sangue chova o ar, / a mãe ao próprio filho não conheça.”) venham futuramente estigmatizar esse dia natalício do Poeta, tendo o fenómeno do eclipse à cabeça desse optativo disfórico: doravante, “eclipse nesse passo o sol padeça. // A luz lhe falte, o sol se lhe escureça, / [...]”

Do que se trata, afinal, é que um magnífico soneto da poética vivencial e da mestria retórica de Camões se constitui num dos pontos culminantes de certa deriva pessimista da sua poesia lírica – genial dialéctica de amor e conhecimento, de destino e profetismo maldito, apreensível em sucessivos ciclos de euforia vã, crise e nova demanda de plenitude – e do seu processo de automitificação, convocando e redimensionando tópicos temáticos e imagísticos da tradição ocidental que Ernst R. Curtius nos desvendou na sua obra monumental *Literatura Europeia e Idade Média Latina* e que trabalhos canónicos sobre Dante e o *dolce stil nuovo*, sobre Petrarca e o petrarquismo subsequente, sobre o Renascimento e o Maneirismo, vieram corroborar.

5. Talvez já em si motivada subliminarmente por adesão a protótipos históricos e modelos estético-literários de excelência em *fortitudo et sapientia*, em conjugação de Armas e Letras, de inquietude aventurosa e ousadia pulsional, mas seguramente condicionada por condições familiarmente herdadas e estatutos interclassistas da sociedade estamentária em evolução, por circunstâncias históricas e acontecimentos contingentes, a vida de Camões conheceu ocorrê-

cias e experiências porventura revividas e figuradas ao modo de outras vividas ou atribuídas a grandes individualidades históricas ou heróis de narrativas épicas e de fábulas míticas – caso do naufrágio na foz do Mekong, narrado n’*Os Lusíadas* à semelhança do de Júlio César em Alexandria, por sua vez contado em decalque do de Alexandre Magno, tal como outros de análogos heróis de sagas orientais. De um modo ou de outro, a vida de Camões ofereceu ou impôs à sua criação literária fecundo acervo de motivações e de biografemas.

Esses biografemas de errância e risco, de convivência exuberante e de solidão (quer a do isolamento ou ostracismo, quer a de “um andar solitário entre a gente”), de lazeres estouvados e de trabalhos árduos, de mareante e combatente entre os construtores do Império e os aventureiros da missão e da mercancia, podem e devem ser valorizados como elementos textuais numa leitura transmanente (na acepção de Eduardo Portella), mas não sujeitos a reducionismos biografistas da interpretação dos poemas camonianos.

Aquela valorização dos biografemas e dos motivemas e estilemas conexos na obra de “fingimento e poesia” de Camões tem ainda de corresponder aos vectores técnico-compositivos, retóricos e pragmáticos da epopeia *Os Lusíadas* – em cujo corpo o narrador primeiro e autor textual se constitui também em personagem principal, quando não em protagonista e porventura em herói modelar – e das *Rimas* – onde às injunções, mesmo inconfidentes, daquela revelação de uma subjectividade que é distintiva da lírica como modo literário, se vem sobrepor o programa petrarquista de poética do desafogo em que a *imitatio vitae* supõe a *imitatio stili*.

6. Não é em vão que o poeta discursivo e o ensaísta erudito que foi o camonista Vasco Graça Moura inscreveu nos umbrais do seu poemário *A sombra das figuras* esta epígrafe de Tertuliano: *de um-*

bra transfertur ad corpus, id est, de figuris ad veritatem. Em meu entender, é nessa perspectiva de discurso (“passa de sombra a corpo, ou seja, de aparências passa a verdade”) que devemos compreender vida, obra e mito de Camões

Tanto a tradição retórica de que a poesia camoniana é tributária, quanto a Estilística moderna que se tem aplicado à análise dos elementos formais dos seus textos, deram grande relevo à categoria da figura – “figuras de linguagem” e “figuras de gramática”, “figuras de pensamento” e “profetismo figural”, etc. – até se cruzarem nos caminhos do Neo-Formalismo e do Estruturalismo com a Semiótica literária.

Quando Wilhelm Storck enaltecia, a propósito da Canção X, “o cunho original das figuras” (Storck, 1980, p. 149), estava a situar a análise do canto camoniano no domínio da imagística e, portanto, da acepção retórico-estilística de “figura”. Nesse sentido, Camões é efectivamente um magnífico cultor de figuras.

Quando o mesmo W. Storck observa que entre as mulheres da poesia amorosa de Camões “há figuras de pura invenção” (Storck, 1980, p. 328) ou quando, um século depois, Aurelio Roncaglia dá a ler a narrativa épica d’*Os Lusíadas* como uma apresentação da “história em figuras – processo formal que tende a fixar presenças ideais e momentos absolutos, subtraídos ao fluxo das contingências e destinado a duração perene” (Roncaglia, 1975, p. 259), ambos se situam já na acepção técnico-compositiva e semântico-pragmática da “figura”, equivalente ao valor da personagem como macrossigno da narrativa.

Nesse sentido, Camões continua a ser magnífico criador de figuras. Mas, enquanto tal, devemos acrescentar que essa criação figural se estende a ele mesmo como “personagem” – a *persona* que os seus receptores foram variamente delineando e apresentando, mas sob o efeito consciente ou subliminar da “ pena” e do “canto” do próprio Camões.

Como sintetizou brilhantemente Luciana Stegagno Picchio, tópicos convencionais e mecanismos retóricos presidiram, desde o século XVII até aos nossos dias, à construção de sequências constitutivas da “fábula camoniana”, segundo uma ordem cronológica de acordo com os factos narrados. Assim, “do Barroco ao Romantismo, do Positivismo até nós” sucessivos biógrafos “escolheram e, de modo vário, entrelaçaram esses elementos biográficos, interpolando-os com outros elementos e sugerindo uma interpretação da personagem e da sua aventura vivencial de acordo com a respectiva ideologia” (Picchio, 1981, p. 248-249).

De facto, não é só na recepção criativa (da literatura às artes plásticas, da música ao teatro, da fotografia ao cinema), que Camões se torna, entre os seus macrossignos, uma *persona*; também na recepção crítica e histórico-literária “a personagem Camões” foi sendo construída “[...] em volta do primitivo núcleo biográfico, combinando elementos da vida e da obra” e ligando-lhe até “histórias já inventadas por outros, como ele grandes, como ele introduzidos [na lenda e] no mito e a ele unidos por subtils afinidades electivas”.

O próprio Camões deu contributo decisivo para a intérmina construção da sua grande figura de narrativa mitográfica, que releva da sua escrita dramática e epistolar, mas ainda mais da sua poesia narrativa e lírica. Aí se verifica, por excelência, como Micaela Ramón foi aprofundando no estudo tipológico dos sonetos (de modo aliás aplicável às canções e elegias, às odes e éclogas, às redondilhas e oitavas), que a criação literária de Camões cultiva práticas auto-reflexivas que projectam a imagem de um autor para o qual a escrita funciona como “contemplação ao espelho”, levando ao desdobramento contínuo em sujeito e objecto da análise psicológica (com paradigmático alcance de antropologia e ética). E se na poesia lírica Camões se prevalece da poética do desafogo para, nela subsumindo a hipertrofia do eu, propor-se-nos em figura de “Poeta maldito”, na épica vai ao

ponto de se glorificar como exemplo maior do herói pela excelência em Armas e Letras e de proceder à “invention héroïque de soi” (no dizer de Eduardo Lourenço).

Mas importa ir mais longe para considerarmos a *figura* na obra de Camões e para falarmos da própria *figura* de Camões, à luz do magistério de Erich Auerbach – o mestre de *Mimesis* e de *Figura*, que usa o modelo figural para explicar não somente a relação entre vários textos literários, mas também a relação desses textos e dos seus autores com os contextos históricos.

O substantivo *figura* e, menos, o verbo *figurar* comparecem em todos os tipos de “texto recebido” de Luís de Camões. Nas cartas e nos autos, na epopeia e na lírica, o poeta mostra conhecer o nada dispensando valor etimológico – a mesma raiz do verbo *fingere*, tal como *fictio* (criação, invenção, modelagem) e *figulus* (oleiro, modelador) – e a versatilidade semântico-pragmática do seu significado e do seu efeito comunicativo. Se por vezes parece mais próximo do sentido da palavra *figura* em latim – forma com que alguma entidade (humana, mítica, divina) ou alguma coisa se apresenta, numa aparência efectiva ou ilusória, eticamente ou/e esteticamente positiva ou negativa, cativante ou repulsiva, edificante ou enganadora, etc. –, nem por isso o idiolecto literário de Camões descura uma deslocação ou uma matização de sentido: aspecto ou feição, porte ou vulto, postura ou atitude.

Daí pode passar, porém, a transferências para domínios da forma de mimese ou dos processos de representação. Então, “figura” implica, artisticamente e cognitivamente, concepção, construção, composição, intenção e/ou efeito de seduzir e ensinar, de proteger ou atemorizar, etc. Assim, “figura” pode valer, mentalmente ou fisicamente, por personagem ou actor/actriz, imagem ou retrato, estampa ou gravura, emblema ou alegoria, símbolo ou metáfora. Não menos relevante, por conseguinte, se torna a valência de ideia ou projecção,

como as ocorrências do verbo “figurar” parecem indicar: “Ou s'estarão aquele alegre dia / que torne a vê-los, n'alma figurando?” (soneto “Aqueles claros olhos, que chorando”), “como a este que consigo só falava, / cuidando que falava de enlevado, / com quem lhe o pensamento figurava.” (écloga “Ao longo do sereno”), “que se de mim era ausente, nele o via figurado.” (*Auto dos enfatriões*).

Em suma, Luís de Camões sabe que – para a auto-representação em mito pessoal e para os efeitos de mimese da sua obra – “figura” é *inventio* e *elocutio*, ou seja, ficção e dicção, como diria Gérard Genette.

Se nas *Cartas*, a dado trecho Camões chama “figuras” as personalidades precedentemente referidas ou aludidas, nos *Autos* as notações didascálicas e algumas falas com indicações idênticas chamam “figuras” (e até “figura de Auto”) às personagens (e seus intérpretes em cena), incluindo “o Representador” no *El-rei seleuco*.

Também assim acontece na narração e descrição da acção n’*Os Lusíadas* – v. g.

[...] mas vê cercada
Santarém, e verás a segurança
Da figura nos muros que, primeira
Subindo, ergueu das Quinas a bandeira
[...]
(VIII, 19, 5-8).

Noutras ocorrências, é análoga, mas não totalmente igual, a forma de transmissão de presença, como acontece com a aparição do Adamastor – “Não acabava, quando ūa figura / Se nos mostra no ar, robusta e válida, / De disforme e grandíssima estatura” (V, 39, 1-3). O mesmo se diga quanto ao próprio retrato mutante que o gigante

dará de si mesmo em metamorfose: “Estes membros que vês, e esta figura, / Por estas longas águas se estenderam.” (V, 59, 3-4).

Diferente, e já enquanto representação artística, é a valência de “figura” na visita do Gama e do Catual ao templo hindu – “Ali estão das Deidades as figuras / Esculpidas em pau e em pedra fria.” (VII, 47, 1-2), “Se enxerga da Dedálea facultade, / Em figuras mostrando, por nobreza, / Da Índia a mais remota antiguidade” (VII, 51, 2-4) –, tal como no episódio das bandeiras – “Na primeira figura se detinha / O Catual que vira estar pintada, / Que por divisa [...]” (VIII, 1, 1-3), “Estas figuras todas que aparecem, / Bravos em vista e feros nos aspeitos / [...]” (VIII, 2, 1-2).

Mais diferente, em deslocação psicológico-moral e anamórfica, se revela o alcance semântico-pragmático do termo em “Sem ser dos Lusitanos entendido / Que em figura de paz lhe manda guerra; / Porque o piloto falso prometido, / [...]” (I, 94, 3-5), em “Dos doze, tão torvados na figura / Como os que, só das línguas que caíram / De fogo, várias línguas [...]” (II, 11, 6-8) e em “Se muda em mais figuras que Proteio.” (VII, 85, 4).

Ainda maior alcance, de apelo à “hermenêutica figural” (pelos personagens da narrativa e pelos leitores d’*Os Lusíadas*), visam estes versos do episódio do sonho de D. Manuel I: “Chama o Rei os senhores a conselho / E propõe-lhe as figuras da visão; / As palavras lhe diz do santo velho, / [...]” (IV, 76, 1-3).

Na lírica das *Rimas*, também “figura” pode ter o sentido de “personagem”, mas com derivas de representação e sugestão que são outras tantas variações do que encontramos n’*Os Lusíadas*. Veja-se, desde logo, estes versos de sonetos: “Presença bela, angélica figura, / em quem, quanto o Céu tinha, nos tem dado; / [...]” (son. 36), “nūa celeste e angélica figura / a vista da razão me salteava.” (son. 39), “Que mágoas para ouvir! Que tal figura / jaza sem resplendor na terra dura, /

com tal rosto e cabelos tão formosos!” (son. 159), ou da trova “Aquela cativa”: “Pretidão de Amor, / tão doce a figura., / [...]”; e veja-se, por contraste, os versos

a vossa figura
não é para ver
em vosso poder
não há fermosura
(trova “Sois ūa dama”)

e

Narciso o siso perdeu
em vendo a sua figura;
eu, por vossa fermosura.
Ninfas enganam mil Faunos
com seu ar e fermosura;
e, a mim, vossa figura.
(“ABC em motos”).

Diversifica-se mais tal derivação semântica nouros passos das *Rimas*: “Em que figura, ou gesto desusado, / pode já fazer medo a morte irosa, / [...]” (son. 37), “Tal mostra dá de si vossa figura, / Sibela, clara luz da redondeza, /...” (son. 75), “buscando a clara fonte, / onde, por sorte dura, / perdeu Actéon a natural figura.” (ode IX), “vendo na terra o Céu / em tão bela figura treslado” [= o corpo de Diana no banho] (ode XI), “que inda olhava na água pura sua linda figura delicada” (écloga 2), “destarte perdeu Atis na espessura, / depois de tantas perdas, a figura.” (écloga).

7. Finalmente, a deriva semântica dirige-se também nas *Rimas* para o meridiano de “forma” e “representação”: “[...] de enlevado, / com quem lhe o pensamento figurava.” (écloga 2), “Porque o amor

na Ninfa que é segura / entra em figura de vontade honesta.”, “Ah! Ninfa! Não te mudes a figura, / nem vós, deusas, queirais que eu seja parte / de se mudar tamanha fermosura.” e

Se algū’ hora, por dita, na espessura
se perder o amor e a afeição,
tirem a pedra desta sepultura
e em figura de cinza os acharão.
(écloga 3),

“Pintada em mim se vê vossa figura, / no que eu padeço retratada estais; / [...]” (son. 132), “de puro amor, porque vosso louvor / em figura de mágoas se mostrasse.” (canção 5), “que pirâmides altas, que figura / de mortalha, que chegue a estar no Céu!” (elegia 6), até aos cumes das redondilhas “Sôbolos rios que vão”:

E aquela humana figura,
que cá me pôde alterar,
não é quem se há-de buscar:
é raio de fermosura,
que só se deve de amar.

Assim, na epistolografia e no teatro, na poesia lírica e na épica, Luís de Camões pratica o “estilo configurativo”, indo desde o sentido geral de “formação” plástica com valor de transformação dinâmica (que ele reconheceria em Ovídio) até ao efeito de reticência e alusão; do mesmo passo, porém, Camões insinua-se ele mesmo à hermenêutica histórica da sua *persona*, que em si vai conjugando as virtualidades de anúncio e celebração figural das realidades futuras. Sem embargo da valênciam do que Hayden White chamaría “realismo figural”, Camões vela o significado mais profundo e projecta a realidade histórica do mundo empírico em promessa espiritual do futuro (como ele reconheceria em Virgílio e sobretudo na exegese

patrística da Bíblia e em Dante). Assim, a obra camoniana constitui-se numa profecia figural, inerente a uma interpretação unitária e finalista da História universal e da ordem providencial do Mundo (como lhe inspirava Santo Agostinho).

Do mesmo passo, porém, Camões insinua-se ele mesmo à hermenêutica histórica da sua *persona*, que em si vai conjugando essas virtualidades de anúncio e celebração figural das realidades futuras.

A psicografia lírica e épica (e até, mais indirectamente, dramática) e a dimensão heróica e elegíaca do sujeito poético derivam para mitografia em causa própria. As imagens recorrentes que desse e de outros modos são convocadas delineiam os traços do mito pessoal.

Aos movimentos autorais no sentido da construção desse mito pessoal vieram juntar-se outros tantos movimentos de recepção crítica e criativa. As peculiares razões dos comentadores seiscentistas, dos recriadores românticos e dos glosadores neo-românticos, com varia tendéncia ideológica, ditaram representações mitificantes de Camões. E até aos nossos dias não faltaram, seguindo o exemplo de Bocage e de António Nobre, apropriações do capital simbólico do mito camoniano nas tentativas de outros poetas construirem também os seus mitos pessoais.

Nas recepções criativas, mormente de ficção literária mas também de outras semioses artísticas (pintura e escultura, teatro e cinema, música e canto), ao longo dos séculos tem prevalecido – sobretudo em épocas de crise nacional ou de revigoramento patriótico e em momentos de comemorações centenárias do nascimento e da morte do Poeta – a recriação mitificante do suposto retrato e da suposta personalidade e vida de Camões. Nem a ambiguidade da paródia, nem os contrapontos iconoclastas (que em casos como o de Aquilino Ribeiro ou de José Hermano Saraiva não excluíam o fervor camoniano, nem a seriedade do estudo) derruíram o tom prevalecente de

mítico retrato do génio heróico e amoroso, desafortunado e incompreendido. A pós-modernidade, porém, tem abundado – por motivações e modos em que não posso agora deter-me – em figurações alternativas de Camões e em *misreadings* da sua obra...

8. Vai adiantado o poema épico de Luís de Camões quando, após um repentino assomo do proverbial espírito crítico do vate humanista (X, 119), incidindo no campo religioso e particularmente no dever de missão ultramarina (precipitadamente ou acintosamente tido por ataque aos jesuítas), o poeta afasta-se da acerba invectiva, mas não a rasura, antes a deixa a pairar, abrindo a estância seguinte com estes versos: “Mas passo esta matéria perigosa, / E tornemos à costa debuxada.” (X, 120, 1-2).

Ora, verdadeira e estimulante “matéria perigosa” se revela o próprio Camões. Algum tanto pela sua personalidade inconformada e voluntariosa, não isenta de perturbações ou concessões passionais (refractadas na lírica, mas também em passos d’*Os Lusíadas*, a propósito de Pedro e Inês, do rei D. Fernando, do amoroso Rui Dias condenado à força por Afonso de Albuquerque, etc.), de ousadias pulsionais e excessos libidinosos (em fases por ele mesmo atestadas em cartas e nalguns poemas dionisíacos), sem obstar ao reconhecimento de “Erros meus ...”, nem perverter o carácter recto e generoso, a dignidade moral e cívica, a abnegação patriótica que foram sempre seu apanágio.

É mais, porém, pelo regime discursivo da sua obra, em pensamento e escrita, em exercício crítico do humanismo cívico e em sugestões indagantes ou intuições trazidas pela própria forma expressiva, que Camões se revela “matéria perigosa”.

8.1. A obra de Camões é sempre criação polissémica e proposta parcialmente indeterminada de sentido(s) em trânsito e em mutação da intensão e extensão significativa, por efeito de diferente ou irónica intenção comunicativa. A lírica, a épica e a dramática de Camões são “ fingimento e poesia”, que dotam a ficcionalidade e a polivalência peculiares da mensagem na comunicação literária com alto índice de metamorfose orgânica, irónica ou anagógica.

Mercê da recusa da poesia evasiva ou, ainda mais, da fantasia alienante que Camões alegoriza na parte final das Oitavas “sobre o desconcerto do mundo” (“Quem pode ser no mundo tão quieto / [...]”) pelo escapismo idílico do mito bucólico e na anedota de Trasilau típica das margueritas ou polianteias, naquele húmus se gera e age uma energia de intuição (perceptiva e expressiva, como congeminava Croce) que dota a poesia de Camões com inestimáveis dons de conhecimento endógeno. Já de si impressionante, essa característica qualifica-se ainda mais extraordinariamente por fazer coincidir essa intuição com a retoma de antigos lugares selectos da tradição literária e artística no Ocidente e no Oriente. Assim acontece, por exemplo, no que toca ao tratamento do sono e do sonho (actividade onírica) na épica e na lírica: por um lado, dois especialistas de neurociência (Prof.^a Marleide Mota Gomes, do Rio de Janeiro, e Prof. António Martins da Silva, do Porto) procederam a uma análise comprovativa de que passos de Camões, nomeadamente nas estâncias épicas dedicadas do episódio do “Sonho de D. Manuel”, antecipam o que a neurologia actual pesquisa e ensina sobre essa matéria; por outro lado, vários camonistas evidenciaram que esse episódio camoniano reenvia para textos paradigmáticos da tradição clássica ocidental, enquanto Selma Vieira Velho procede à colação com analogias narrativas (heróicas, míticas, proféticas) das culturas ancestrais em paragens orientais por onde Camões viajou e viveu.

Muitas vezes, por exploração incomum das virtualidades plurisignificativas de cada palavra e das suas correlações cotextuais, esse efeito de sentido parte da deslocação ou alteração semântica de termos nucleares no cronolecto epocal, na língua literária quinhentista e no idiolecto camoniano – como acontece com “pena” e com “experiência” – e deixa em aberto o alcance problemático de outros tantos conceitos e dados existenciais – como acontece com “mal” e com “Caso”. Em momentos nevrálgicos da obra de Camões, esse desafio idiolectal implica importantes tópicos temáticos e sujeita-os a um tratamento subversivo – como paradigmaticamente acontece com a “mudança” e o “desconcerto”.

8.2. Luís de Camões sabia bem que o tema da mudança, com seus motivos colaterais, era um tópico muito antigo na tradição clássica da cultura europeia e fora reactivado pelo humanismo renascentista, ganhando larga e assídua presença na literatura e nas artes quattrocentistas e quinhentistas. Mas sabia também que essa temática recorrente se saturara na poesia do Classicismo moderno e se tornaria quase inócuo no impacto sobre os leitores dos meados do século XVI – tempos de crise e inquietação que dariam origem ao quase agónico Maneirismo. Quando se cingia às alterações conjunturais do entorno físico o carácter cíclico das estações do ano e até o imaginário bucólico e a *lucida proportio* que prevaleciam na forma da expressão não permitiam aguda intranquilidade e ainda menos grave questionação. Sá de Miranda dera um passo para fora desses limites convencionais da tópica clássica ao estender a ponderação da mudança para os efeitos da passagem dos anos no sujeito humano e, em particular, no eu lírico, focando os sinais (as cãs) do envelhecimento irreversível: “[...] / E tudo o mais renova, isto é sem cura”. Perante um ou outro verso de Camões o leitor pode julgar-se ainda nesse estádio (“O tempo cobre o chão de verde manto, / que já coberto foi

de neve fria, / e em mim converte em choro o doce canto.”); porém, Camões vai muito mais longe na renovação, em sentido disfórico e problematizante, do tratamento do tema da mudança, sobretudo com dois belos sonetos – “Mudam-se os tempos, mudam-se as vontades” e “Correm turvas as águas deste rio”.

O primeiro, com uma harmonização vocabular tão representativa do momento de transição da língua portuguesa, não hesita no alargamento do âmbito da mudança, nem no aprofundamento em aberto da interrogação dubitativa: não só pelo alcance global e pela constante continuidade (“todo o mundo é composto de mudança, / tomado sempre novas qualidades”), pelo deceptivo envolvimento humano, ao arreio mesmo da promoção epocal do novo (“Continuamente vemos novidades, / diferentes em tudo da esperança”), soçobrando sob a convocação da desconstrução camoniana de outro tópico clássico (o da oposição bem passado/mal presente: “do mal ficam as mágoas na lembrança, / e do bem (se algum houve) as saudades.”) e porque afinal o *incipit* já permitia situar a mudança no plano da *durée* humana ou mesmo do devir histórico, com efeitos nas disposições de ânimo e nos comportamentos interpessoais (“Mudam-se os tempos, mudam-se as vontades”).

Mas tudo isso não constitui o cerne de “matéria perigosa” do sонeto, que lateja noutros dois pontos: no início, a perturbante radicalidade ontológica da mudança – “muda-se o ser”! – e a sua consequência gnoseológica ou/e psicológico-moral (passível como veremos de implicações metafísico-religiosas) – “muda-se a confiança” –, e no final a sugestão de que tal estádio, não consuetudinário, de percepção da natureza mutável do mundo e da existência dita a falênciam dos anteriores padrões e meios de cognição – “E, afora este mudar-se cada dia, / outra mudança faz de mor espanto, / que não se muda já como soía.”

Se não é de estranhar que Faria e Sousa opinasse que nunca se escrevera um soneto como este, creio todavia que o soneto “Correm turvas as águas deste rio” ainda o supera, com um sentido transcendente que Faria e Sousa não capta, mas que se propõe desde a sedução e as sugestões da harmonia imitativa dos significantes fônico-rítmicos e das imagens perceptivas nos primeiros versos até à suspensão prosódica antes da cláusula final de dois versos, um deles decisivo no remate inflectivo da primeira parte do poema e daí à profunda questão metafísica e religiosa dos tercetos.

A primeira quadra conota pesarosamente as incertas (fenoménicas? suprafenoménicas?) insinuações de cromatossemias e de alterações das paisagens num devir figurado pela imagem do incipit –

Correm turvas as águas deste rio,
que as do Céu e as do monte as enturbaram;
os campos florecidos se secaram,
intratável se fez o vale, e frio.

A segunda quadra começa, em insuspeitada e amarga ironia, com uma aparente retoma dos termos tradicionais no tratamento do tema da mudança (“Passou o verão, passou o ardente estio, / Úas cousas por outras se trocaram;”), para logo derivar para grave dúvida que a doutrina da ordem providencial da Criação e da História não devia permitir a um poeta católico: “os fementidos Fados já deixaram / do mundo o regimento, ou desvario.” Ora, em vez de submergir ou dissipar esta grave dúvida mundividente, os dois tercetos vão explaná-la especulativamente: “Tem o tempo sua ordem já sabida” (isto é, supostamente justificada pela ordenação cronológica que os homens haviam congregado para lidarem com tão ponderoso e misterioso fenômeno), mas, sem embargo dessa astúcia da razão, “o mundo, não”: pelo contrário, não há como negar que para a expe-

riência e a inteligência do homem coevo, que o poeta sumamente representa, o mundo “anda tão confuso”.

Não se detém aqui a insatisfação desta cognição poética perante a aparente desordem do mundo que, sem um resgate explicativo, retiraria sentido à sua existência e à vida humana nela existente, reduzida talvez a uma sem-razão. Antes agrava a inquietante situação de pensamento, ao dificultar a hipótese de tudo reduzir a uma aparência para lá da qual existiria outra realidade com sentido superador: “Casos, opiniões, natura e uso / fazem que nos pareça desta vida / que não há nela mais do que parece.”

Como se tal não bastasse, o soneto de Camões não foge a levantar o problema da relação (e da responsabilidade) de Deus com o Mundo e a Vida; e, se não nega a Sua existência nem O destitui dos atributos sobrenaturais, admite a condição de *Deus absconditus et otiosus* – “que parece que Deus dele se esquece.” – que transpõe o “desconcerto do mundo” para o plano metafísico-religioso e, pelo risco de facto incontestável e inexplicável, aproxima-se do sentido moderno do absurdo.

Com o assomar dessa concepção – tão oposta à doutrina tradicional do Amor providente de Deus e da relação que o homem com Ele pode estabelecer através da oração e mercê da graça – que mais tarde com Port Royal e os círculos jansenistas possibilitaria a alta emergência do trágico raciniano (como evidenciou Lucien Goldmann em *Le Dieu caché*), também Camões se abeira da visão niilista de “Fraqueza da humana sorte, / que quanto da vida passa / está receitando a morte!” no acume da incomparável revisão de vida e poesia nos primeiros cem versos das redondilhas “Sôbolos rios que vão”.

“Matéria perigosa”, pois: a progressão da lucidez amargurada no exercício do canto leva à inquietação profunda perante a labilidade e a confusão da vida humana.

8.3. Tal como o tópico da mudança, também o tema do desconcerto do mundo tinha já larga tradição antes de Camões e ganhara mesmo maior força e frequência na literatura portuguesa na passagem do século XV para o século XVI, com qualificada evidência em Gil Vicente e Sá de Miranda. Num e outro tratava-se sobretudo, com os motivemas do “mundo às avessas” e dos “rostos transportados” de uma crítica moral e cívica, que visava o desconcerto do mundo num plano ético-social, que Camões vai assumir com maior veemência, nova acuidade e vibrante pessoalização.

Assim acontece n’*Os Lusíadas*, esparsamente nos primeiros Cantos e sistematicamente nos finais reflexivos e contestatários de outros Cantos antes e após a inflexão do programa discursivo no Canto VII (83-87) (da épica do acontecido para a épica do que deve ser). Nos Cantos VI (94-99), VIII (96-99) e IX (27-29), lá surge a veemência na denúncia e condenação dos comportamentos ignominiosos e perversos, da hipocrisia (não só idiossincrática, mas institucionalizada), da ambição e da lisonja, dos despeitos e das invejas, dos logros e das perfídias, do nepotismo e da prepotência, da ganância e da corrupção tentaculares, do luxo escandaloso e do sibaritismo ostensivo, da degradação do desejo erótico e da paixão amorosa em lascívia e devassidão, enfim da injustiça brutal ou encoberta. Juízos e protestos análogos surgem nas *Rimas*, com a “Esparsa sua ao desconcerto do mundo”, o “Labirinto do autor queixando-se do mundo”, nas oitavas “Quem pode ser no mundo tão quieto” (estrofes 1, 2, 3, 9, 10), etc.

Mas, o poeta Luís de Camões – que não era só bardo, antes vate – leva mais longe o seu direito e dever de juiz e guia da vida comunitária e dos rumos da grei: denuncia como os interesses de classe na sociedade estamentária e na nova mobilidade sócio-económica, tal como a respeitabilidade atribuída às instituições religiosas, políticas, forenses e administrativas ignoram, silenciam, ocultam, quase coonestam esses pecados sociais; e alude a que esses pecados, embora então mais fre-

quentes e intensos, não são inéditos na História, parecendo implicar pessimismo antropológico perante o Homem como ser decaído.

Além disso, atribui a si mesmo notório protagonismo entre as vítimas (pátrias ou universais) do “injusto mando” e de todas as injustiças, maldades e perfídias. Manifestações desse gesto irrompem em vários sonetos, até culminarem neste misto hiperbólico de queixa e de orgulho:

Despois que quis Amor que eu só passasse
quanto mal já por muitos repartiu,
entregou-me à Fortuna, porque viu
que não tinha mais mal que em mim mostrasse.

Ela, porque do Amor se aventajasse
no tormento que o Céu me permitiu,
o que para ninguém se consentiu
para mim só mandou que se inventasse.

N’Os Lusíadas (VI, 80-81), traça este balanço em causa própria:
Agora, com pobreza avorrecida,
Por hospícios alheios degradado;
Agora, de esperança já adquirida,
De novo, mais que nunca, derribado;
Agora, às costas escapando a vida,
Que dum fio pendia tão delgado,
[...]

E ainda, Ninfas minhas, não bastava
Que tamanhas misérias me cercassem,
Senão que aqueles que eu cantando andava
Tal prémio de meus versos me tornassem:
A troco dos descansos que esperava,
Das capelas de louro que me honrasse,
Trabalhos nunca usados me inventaram,
Com que então duro estado me deitaram!

Na canção X, “Vinde cá, meu tão certo secretário”, o teor da lamentação toca as raias do *impossibilium*:

A piedade humana me faltava,
a gente amiga já contrária via,
no primeiro perigo; e no segundo
terra em que pôr os pés me falecia,
ar para respirar se me negava,
e faltavam-me, enfim, o tempo e o mundo.
Que segredo tão áduo e tão profundo:
nascer para viver, e para a vida
faltar-me quanto o mundo tem para ela!

8.4. Entretanto, a dialéctica de singularidade extrema e de representatividade humana vai impulsionar o canto de Camões para lá do âmbito das contingências e a inquirir a inelutabilidade da “mísera sorte, estranha condição” – internando-se mais em “matéria perigosa”.

Por conseguinte, se Camões reformula o desconcerto do mundo em plano ético-social, mais se distingue por, sempre em desconstrução ou alteração de tópicos clássicos ou petrarquistas (como o do ilusório binómio de “bem passado” e “mal presente” e o do “estado incerto”), levar a sua questionação em sentido psicológico-moral até uma vivência agónica do dissídio íntimo, ironicamente penhor de superior singularidade no soneto “Tanto de meu estado me acho incerto” e ironicamente via de penetrante autognose e de avanço antropológico pela cisão (segundo o conceito de José Marinho na *Teoria do Ser e da Verdade*) na metamorfose de Actéon ao cabo da écloga “intitulada dos Faunos”, ao mesmo tempo que ergue o problema ao plano metafísico-religioso de novo meditado nos sonetos “Verdade, Amor, Razão, Merecimento” e “Vós outros, que buscais repouso certo” (como adiante veremos) – sem afinal nunca desistir de enfrentar

os “mundanos acidentes” com o poder demiúrgico da sua poesia, “desvarios em versos concertando”.

Se no referido soneto os dilemas e transformações do sujeito humano, que antes de Camões relevavam de ocorrências circunstanciais ou de mudanças na *durée* existencial, se volvem em dissonâncias e conflitos simultâneos, numa tensão contínua e constitutiva do próprio eu – “É tudo quanto sinto um desconcerto” –, no “caso de Actéon” a percepção especular de si mesmo e da sua metamorfose em cervo, sem perda da capacidade de o sujeito se reconhecer ainda, se sentir e se pensar ainda como Actéon, implica a consciência do outro de si mesmo (séculos antes de Pessoa); e como a écloga “As doces cantilena que cantavam” não leva a apropriação da fábula mitológica até ao quadro costumado da morte de Actéon, “comido de seus cães”, e prefere cantar que “como o triste amante em si notara / a desusada forma, se partiu”, enquanto a identidade cindida era ironicamente atestada pelo eco recadeiro (“É este, é este”), Actéon passa a figurar a intérmina deriva de conhecimento antropológico...

9. Toda essa versatilidade *in fieri* do acto de escrita de Camões e do facto de escrita que é o seu texto literário resultam dialecticamente na recepção do canto, pois agem sobre a leitura como estímulos e propiciações de fruição cognitiva e estética, mas do mesmo passo se revelam “matéria perigosa” tanto para os leitores que desejam confinar-se a uma recepção aprazivelmente evasiva ou tranquilamente convencional, quanto para os leitores que, em novos contextos histórico-culturais e histórico-sociais, pretendem assumir outras responsabilidades, porventura incómodas, na cooperação interpretativa com o legado de Camões.

Deixando agora de lado o que já tenho explanado sobre a polissemia de “pena” e a densidade conceptual de “mal” e de “Caso” na

obra de Luís de Camões, permito-me lembrar sucintamente certas valências de “destino” e de “experiência”.

9.1. As “penas” como castigos e as “penas” como sofrimentos podem frequentemente em Camões provir da sujeição a um “destino” cruel ou ser por este aplicado em conluio com outras entidades – sobretudo o Amor disfórico ou malévolos – e até (“matéria perigosa”!) – com a conivência inerte de Deus, segundo poemas como o soneto “Despois que quis Amor que eu só passasse”.

Não faltam passos da lírica e da épica camonianas em que surja e avulte a referência ou interpelação ao “destino”, frequentemente nomeado “Fortuna” ou “Fado”; o confronto do eu poético ou dos protagonistas épicos com essa entidade é frequente, e afigura-se mesmo estruturante na psicografia narrativa e lírica do poeta; assim tem sido comummente assinalado e difundido como duelo com essa entidade portentosa, indispensável à autenticidade da *imitatio vitae* de Camões e à sua indução do mito pessoal. Porém, se já esse ponto não estaria isento de “matéria perigosa” para a antropologia filosófica e religiosa do Humanismo católico, na medida em que punha em causa a doutrina do livre arbítrio e da correspondente responsabilidade pessoal (no plano terreno e no plano escatológico) por erros, culpas e pecados, julgo que o processo irónico e dialéctico (mas não irresoluvelmente contraditório) que venho sublinhando na escrita de Luís de Camões requer que levemos em conta dois aspectos de subtileza discursiva com exigente “matéria perigosa”.

Por um lado, a estratégia de automitificação através da hipertrofia do eu e da sua incomparável grandeza de “Poeta maldito” (que a camonilia romântica veio depois corroborar) pode reverter o tópico do duelo em retórica de dueto *pro domo sua*. Por outro lado, a noção de destino afasta-se em duplo sentido da concepção predominante

na longa tradição da cultura ocidental e da literatura clássica: segundo essa concepção, o destino é uma ordem total que se bate sobre o indivíduo e nele age inelutavelmente, sendo que o sujeito humano não se dá conta da ordem total, nem da força necessitante da acção do destino “cego”.

Ora, a modernidade de Camões manifesta-se também aqui. Primeiro, na medida em que a sua poesia aduz e enfatiza o conhecimento que o sujeito poético alcança desse embate com o destino (fortuna, fado, etc.), que aliás o distingue extraordinariamente de todas as gentes “pasmadas, de ignorantes” (soneto “O dia em que nasci moura e pereça”); e sem podermos, creio, falar de *amor fati* em Camões, importa nele assinalar uma espécie de antecipação de Nietzsche enquanto componente de liberdade na Necessidade conquistada pela consciência cognoscente e por esta oferecida à consciência volitiva. Segundo, na medida em que se pode ser precipitado aproximar a poesia camoniana da concepção heideggeriana do destino como a decisão autêntica do homem, me parece todavia pertinente ler em Camões uma antecipação do pensamento de Karl Jaspers sobre o destino como identidade do homem (do Poeta) com a sua situação; tal se coaduna com o caminho camoniano para a reafirmação tensional do livre arbítrio e da responsabilidade pessoal (até à palinódia de “Sôbolos rios que vão” e à superação épica do “bicho da terra tão pequeno”): a submissão a uma ordem total de determinismo fatal dá lugar ao reconhecimento de uma situação necessitante e à assunção do seu parcial poder determinante.

9.2. Em Camões, o próprio heroísmo cívico não se traduz só *manu militare* e na abnegação e capacidade de sofrimento que isso inabalavelmente exige. Traduz-se também, e já cruzando-se com o heroísmo intelectual e com o heroísmo moral, numa insubornável e inflexível prática do humanismo cívico, feita de lúcida consciência

crítica e implacável pronunciamento sobre a vida social, económica e política (poderes e súbditos, instituições e hierarcas, normas e comportamentos) – com todas as exigências de corajosa determinação e perante todos os riscos que tal intervenção traz consigo.

Mas as implicações de pensamento são mais vastas. Ao desdobramento fenomenológico da recapitulação e do encarecimento dos riscos, perigos e trabalhos das viagens e dos combates acrescenta Luís de Camões a sua amplitude global, na medida em que os coloca no cerne inderrogável da existência humana, constituído em incerteza e vulnerabilidade:

Ó grandes e gravíssimos perigos,
Ó caminho de vida nunca certo,
Que aonde a gente põe sua esperança
Tenha a vida tão pouca segurança!

(I, 105, 5-8).

Nem o domínio amoroso está a resguardo ou põe a salvo do risco e do perigo. Pode-se conceder que algumas vezes se trata de uso quase lúdico no galanteio engenhoso: por exemplo, “Ora vede que perigos / tem cercado o coração, / [...]” na trova “Suspeitas, que me quereis?”; ou “Quando vejo este meu peito / a perigos arriscados / [...]” na glosa ao mote enviado por Dona Francisca de Aragão, “Mas porém a que cuidados?”. Todavia, não é assim noutros lances em que o sujeito heróico e o sujeito poético se movem entre “o perigo / que é ser desarmado” (cantiga “Se trocar desejo”) e “Mas isto tem Amor [...] / e onde é mor o perigo mais se atreve.” (écloga II “Ao longo do sereno / Tejo”).

De um e de outro modo, o perigo sucessivo e crescente pode chegar à condição existencial mais negativa: “e, no segundo [perigo], terra em que pôr os pé me falecia, / ar para respirar se me negava, / e fal-

tavam-me, enfim, o tempo e o mundo.” (Canção X “Vinde cá, meu tão certo secretário”).

Enveredando, assim, por uma conexão que até ele não avultava, Camões não se confina nesta aspiração superior e não se aliena na sua garantia religiosa, antes alarga à visão da vida o campo minado pelo risco e pelo perigo, em que se interna em prova de outro e complementar heroísmo.

Camões canta reiteradamente n’*Os Lusíadas* e nas *Rimas* a eufórica valorização do “saber só de experiências feito” (IV, 94) e do alcance dos seus meios sensoriais –mormente da visão: “Os casos vi...” (V, 17), “Vi claramente visto...” (V, 18), etc. – e as “verdades puras / que me ensinou a viva experiência” (soneto “Conversação doméstica afeiçoa”); e bem sabia que esse conhecimento experencial era fundamental na epistemologia renascentista, a qual recebera forte contributo da aventura ultramarina e da ciência náutica portuguesa desde o século XV. Porém, outras tantas vezes a poesia de Luís de Camões testemunha “Vi mágoas, vi misérias, vi desterrados” (soneto “Em prisões baixas fui um tempo atado”) e “Na vida desamor somente vi” (soneto “Que poderei do mundo já querer”); e ajuíza que “A grande experiência é grão perigo”, no soneto “Vós outros, que buscais repouso certo”.

Então o discurso camoniano aponta (no soneto “Vós outros, que buscais repouso certo”) para uma solução – “Mas o que a Deus é justo e evidente / parece injusto aos homens e profundo.” – que, mais do que a do soneto “Verdade, Amor, Razão, Merecimento” e do seu desenlace “Mas o melhor de tudo é crer em Cristo”, se situa na fronteira entre o fideísta *sacrificium intellectus* e um heroísmo intelectual que se obriga a não sofismar a “dura inquietação de alma e da vida”, nem a condená-la como faz o Velho do Restelo.

Esse heroísmo intelectual leva a assumir tal inquietação num processo de inquirição que obedece ao lema do magistério de Anselmo de Canterbury: *fides quaerens intellectum*. Nessa perspectiva, a fé procura a inteligência das coisas e das questões, isto é, a compreensão intelectual do mundo e da vida, do estar-no-mundo e do destino do Homem.

Aliás, o horizonte de compensação do heroísmo cívico que as Armas servem é, ao contrário do que tantos treslêem, cantado pelas Letras humanistas –

As cousas árduas e lustrosas
Se alcançam com trabalho e com fadiga;
Faz as pessoas altas e famosas
A vida que se perde e que periga,
Que, quando ao medo infame não se rende,
Então, se menos dura, mais se estende.
(IV, 78, 3-8) –,

de modo a favorecer também o crescimento cognitivo da dignidade humana:

Destarte se esclarece o entendimento,
Que experiências fazem repousado,
E fica vendo, como de alto assento,
O baxo trato humano embaraçado.
(VI, 99, 1-4).

Entretanto, de heroísmo intelectual devemos falar, porque, na vivência agónica da própria fé que requer a intelecção e procura a compreensão, surge todo um vector de dúvida gnoseológica e de problemática metafísica – que Camões assumirá, na sua poesia anti-evasiva e anti-alienante, com um *ethos* que, embora procure um equilíbrio ortodoxo de discernimento perante a “multiplicidade do

verdadeiro” (Karl Jaspers), irá até ao heroísmo da “sabedoria da incerteza”, de que nos nossos dias veio falar Milan Kundera n’*A arte do romance*.

Por consequência, em torno da temática do “desconcerto do mundo” e do “estado incerto”, do “Caso duvidoso” e do “desvario”, a ponto “que eu mesmo sou meu perigo” (voltas “Tenho-me persuadido”), essa questionação inquietante passa a abalar a antropologia literária da obra de Camões. Impele-a até à hipótese de um *Deus absconditus et otiosus*, perante a decepção de quem “somente / crê que acontecimentos há no mundo” sem lhes descobrir nexo de sentido; e, perante o “Caso duvidoso” num mundo “que anda tão confuso”, parece arrastar até um cepticismo que se radicaliza em vertigem do absurdo.

Depois de aí enfrentado, esse cepticismo é todavia superado dialecticamente nas redondilhas “Sôbolos rios que vão” e na elegia “Se quando contemplamos as secretas / Causas, por que o mundo se sustenta / [...]”; e vê-se compensado em quatro sonetos de júbilo piedoso em torno do Mistério da Encarnação e da Natividade de Jesus, Deus humanado.

Assim, a genial beleza de complexidade problemática que Camões cria na sua Lírica releva também da energia de uma poesia de Conhecimento endógeno, de que aquele heroísmo intelectual é indissociável e tributário. Um Conhecimento multiplanar, entre o saber experencial e o augustiniano “entendimento superior”, entre a sua ortodoxa *fides quaerens intellectum* e a sereia da Gnose que, de quando em vez, tenta o seu assédio ao canto de Camões.

Aí reside mais um pensar e escrever nas fronteiras fluidas da “materia perigosa”, pois assim mais uma vez o que *prima facie* parece assomo de contradição se resolve em superação dialéctica. Em Camões o “discurso” em que o poeta diz ter laborado em erro é ao mesmo tempo o curso existencial no decurso dos anos e o entendimento do

rumo e do sentido dos trabalhos e dias que lhe coube viver; mas o que de chofre se apresenta como visão globalmente negativa e descorçoante – “Errei todo o discurso de meus anos” – integra-se num movimento pensante que é processo desmistificador, sim, mas comporta ironicamente um potencial de emancipação do espírito pela negatividade – “já perdi / o que perder o medo me ensinou” – que na dialéctica entre vertigem titânica e antropologia do limite será conquista de uma ética da superação humana.

Essa conquista não é, pois, mero voluntarismo, mas sim avanço noético para níveis superiores de conhecimento mundividente, alicerçado em irónica autognose: “Conheci-me não ter conhecimento”, isto é, reconheci que o estádio cognitivo que atingira não era suficiente para dilucidar as questões que ele mesmo fora descobrindo e enfrentando no seu progressivo crescimento, mas que outro tipo, diferente e superior, de entendimento (metafísico e teodiceico) da condição humana poderá alcançar.

RECEBIDO: 01/10/2025

APROVADO: 10/10/2025

REFERÊNCIAS

- ALMEIDA, Justino Mendes de. Camões, biografias, biografia, autobiografia. In: AA. VV. 1498-1998. *Gama, Camões, Vieira, Pessoa – A gesta e os poemas, a profecia*. Caldas da Rainha: Livraria Nova Galáxia, 1999. p. 15-48.
- AUERBACH, Erich. *Figura*. Madrid: Editorial Trotta, 1998.
- BOBONE, Carlos Maria. *Camões – vida e obra*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 2024.
- DOMINGUES, Mário. *Camões, a sua vida e a sua época – Evocação Histórica*. Lisboa: Ed. Livraria Romano Torres, 1968
- LOURENÇO, Eduardo. Camões et le Temps ou la raison oscilante. In: AA. VV., *Visages de Luís de Camões*. Paris: Centro Cultural Português / Fundação Gulbenkian, 1972. p. 109-124.
- MOREIRA, Maria Micaela Ramon. *Os sonetos amorosos de Camões*. Braga: Universidade do Minho – Centro de Estudos Humanísticos, 1998.

NAIQUE-DESSAI, Elisabeth. *Die sonette Luís de Camões. Untersuchungen zum Echthertsproblem. Aufsätze zur portugiesischen Kulturgeschichte*, v. 7, p. 52-125, 1969.

NOVO, Isabel Rio. *Fortuna, caso, tempo e sorte – biografia de Luís Vaz de Camões*. Lisboa: Contraponto, 2024

PEIXOTO, Afrânio. *Ensaios camonianos*. Coimbra: Imprensa da Universidade, 1932.

PEREIRA, José Carlos Seabra. Camões dob o signo da figura. *As Artes entre as Letras*, Porto, n. 391/392, p. 18-19, 30 jul. 2025.

PEREIRA, José Carlos Seabra. Camões e a espiritualidade do seu tempo. In: AA. VV., *Camões e os contemporâneos*. Braga, 2012. p. 117-154.

PEREIRA, José Carlos Seabra. *Vida e figura de Camões*. Braga: Opera Omnia, 2025.

PICCHIO, Luciana Stegagno. O canto molhado: Contributo para o estudo das Biografias Camonianas. *Arquivos do Centro Cultural Português*, Paris, Centro Cultural Português / Fundação Calouste Gulbenkian, v. XVI, p. 248-249, 1981.

STORCK, Wilhelm. *Vida e obras de Luís de Camões*. Lisboa: Imprensa Nacional; Casa da Moeda, 1980.

VELHO, Selma Vieira. *A influência da mitologia hindu na literatura portuguesa dos séculos XVI e XVII*. Macau: Instituto Cultural de Macau, 1988. Tomo I, Parte III, cap. VII (“Camões”), p. 447-523.

WILLIS, Clive. *Camões, Prince of Poets*. Bristol: H/PLAM, 2010,

MINICURRÍCULO

JOSÉ CARLOS SEABRA PEREIRA é Doutor pelas Universidades de Poitiers e de Coimbra, professor da Faculdade Letras de Coimbra. Coordenador científico do Centro Interuniversitário de Estudos Camonianos; diretor da revista *Estudos* (CADC); diretor do Secretariado Nacional para a Pastoral da Cultura (Portugal); membro do Conselho Executivo da Fundação Inês de Castro e do Conselho de Patronos da Fundação Arpad Szenes – Vieira da Silva. Tem integrado os júris dos principais prémios literários de Portugal e da CPLP, nomeadamente do Prémio Camões, do Grande Prémio Leya e dos Prémios da Associação Portuguesa de Escritores. Figura de referência nos Estudos sobre Camões, Decadentismo, Simbolismo, Neo-Romantismo e Modernismo, é autor de cerca de

quinhentas conferências e palestras, de numerosos ensaios e estudos monográficos, de edições críticas ou pracríticas (Obras de Gomes Leal, Raul Brandão, Florbela Espanca, etc.), de centenas de artigos em revistas especializadas e verbetes em encyclopédias, e de uma vintena de livros, com destaque para: *Decadentismo e Simbolismo na poesia portuguesa* (1975); *Dofim-de-século ao tempo de Orfeu* (1979); *Autour de la thématique politique et de l'engagement dans la littérature portugaise* (1982); *L'action littéraire et ('oeuvre poétique de Joao de Barros)* (1983); *O NeoRomantismo na poesia portuguesa* (1999), 2 v.; v. VII da *História crítica da literatura portuguesa: do fim-de-século ao modernismo* (1995); *Antonio Nobre: projeto e destino* (2000); *O essencial sobre Antonio Nobre* (2001); *O tempo republicano da literatura portuguesa* (2010); *Aquilino – a escrita vital* (2014), Prémio de Ensaio da Associação Portuguesa de Escritores. *Magum opus: As Literaturas em Língua Portuguesa (das origens aos nossos dias)*. Lisboa, Gradiva, 2019.